نجيب محفوظ فى ذكراه المئوية

بقلم: رئيس التحرير

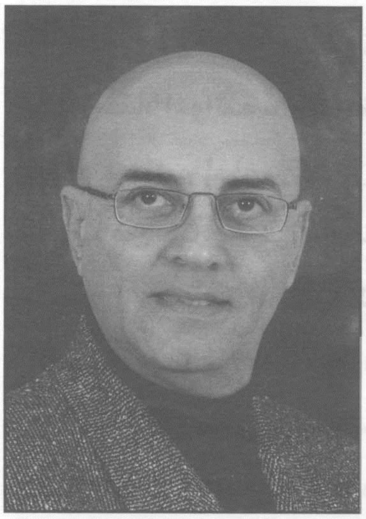
فى مثل هذا الشهر منذ مائة عام، أى فى سنة ١٩١١م، ولد أديبنا الأكبر نجيب محفوظ الذى قيّضَ له أن يرفع اسم الرواية العربية عاليًا كما لم يفعل أى روائى عربى من قبل، ليس فقط بحصوله على أرفع الجوائز الأدبية فى العالم وهى جائزة نوبل، وإنما بما فعله للرواية العربية على مدى ما يقرب من ٧٠ عامًا.

لقد كانت قامة نجيب محفوظ الأدبية شامخة من قبل أن يحصل على جائزة نوبل، والتى لم تطرق بابه إلا اعترافًا بتلك القامة، وقد منحت نوبل من قبله للكثيرين من الأدباء، لكن الاهتمام بالبعض منهم لم يستمر كثيرًا بعد نوبل، كما هو الحال مع نجيب محفوظ.

وأذكر أننى منذ بضع سنوات حاولت جاهدًا الحصول على رواية لم أكن قد قرأتها للروائى الفرنسى الكبير كلود سيمون الذى فاز بجائزة نوبل، قبل أن يفوز بها أديبنا الأكبر، فلم أجدها فى أىّ من مكتبات باريس الكبرى، وسألنى مدير مكتبة "الفناك" الشهيرة: لماذا تريد قراءة كلود سيمون؟ فعجبت للسؤال، فمكانة كلود سيمون كبيرة فى تاريخ الرواية الفرنسية، وما فعله للرواية فى أواسط القرن العشرين لا يمكن إنكاره، فقد كان أحد أقطاب ما كان يعرف آنذاك بالرواية الجديدة، وقلت: أليس كلود سيمون أحد الفائزين بجائزة نوبل؟ فقال لى المدير: نعم، ولكن لا أحد يقرأ كلود سيمون الآن.

بالمقابل فإن الاهتمام العالمى بنجيب يتزايد من عام إلى عام رغم مرور ٢٢ عامًا، أى قرابة ربع القرن من الزمان على حصوله على نوبل، ففى كل مرة أسافر إلى الخارج أجد ترجمات جديدة قد صدرت لأعماله، سواء كنت فى زيارة لفرنسا أو ألمانيا أو إسبانيا أو غيرها، فقد ترجمت أعماله حتى الآن إلى أكثر من ٣٠ لغة من اليابان إلى أمريكا اللاتينية، ومازالت الترجمات تتوالى.

وإذا أردنا أن ندرك حجم الإنجاز الذى حققه نجيب محفوظ للرواية العربية، فيكفى أن ننظر لحال الرواية قبل أن تمسسها يده، ولحالها بعد أن أعمل فيها قلمه السحرى، وأكاد أقول إن الرواية العربية المكتملة الأركان لم توجد إلا على يدى نجيب محفوظ، وإنه باستثناء رائعة توفيق الحكيم "عودة الروح"، لم تكن هناك فى مصر رواية بالمعنى المعروف، فلا "زينب" التى أسماها محمد حسين هيكل "مشاهد من



الحياة الريفية" تعتبر رواية حقيقية، ولا "سارة" العقاد التى امتلأت بالتأملات الفلسفية الخارجة عن السياق الدرامى. لقد اقتربت من هاتين الروايتين، واقتربت من "دعاء الكروان" لطه حسين، التى تقترب بشكل أكبر من المفهوم الصحيح للرواية، لكن محفوظ وحده هو الذى أعطى الرواية العربية شكلها الكامل والناضج وشخصيتها المميزة، مما دعا الباحث والمترجم الأمريكى الكبير روجر آلن للقول إن الرواية العربية على مدى حوالى ٤٠ رواية أبدعها نجيب محفوظ أصبح لها خصائصها المميزة، التى تجعلنا الآن نتحدث عن "الرواية العربية" كما نتحدث عن الرواية الروسية أو الفرنسية أو الإنجليزية، باعتبارها مدرسة قائمة بذاتها.

وقد جاء الإنجاز الروائى الأكبر لمحفوظ فى الشكل الفنى للرواية العربية، حيث تعامل مع مختلف المدارس والأساليب الفنية التى عرفتها الرواية فى العالم، فكتب أولاً الرواية التاريخية فى مرحلته الفرعونية، ثم انتقل بسرعة وبقوة إلى الواقعية، والتى وصل إلى ذروتها فى "الثلاثية"، ثم انتقل منها إلى المرحلة الفلسفية فى الستينيات بـ"الطريق" و"الشحاذ" و"اللص والكلاب" وغيرها، وكان قد سبقها عام ١٩٥٩ بالرواية الملحمية "أولاد حارتنا"، وكان فى كل تلك المراحل يتعامل مع الأسلوب الفنى الذى اختاره، ليس بالنقل والتقليد، وإنما بتطويع ذلك الأسلوب لمقتضيات الرواية العربية، فأضاف بذلك إلى كل من هذه المدارس الفنية بعداً محلياً جديداً.

أما فى اللغة، فقد قفز محفوظ بالرواية العربية من لغة المنفلوطى الزخرفية، ومن لغة العقاد المقعرة، إلى لغة أخرى أكثر عصرية، مما أضفى على رواياته حيوية جديدة. وأذكر أننى كلما سألت دارسى أدب نجيب محفوظ حين أدعى لأحاضرهم: هل كان حوار رواياته مكتوباً بالعربية الفصحى أم بالعامية؟ فكان معظمهم يفكرون بعض الوقت قبل أن تأتيهم الإجابة، وبعضهم كان يجيب بأن الحوار بالعامية(!!)

ورغم كل ما حققه محفوظ على المستوى الأدبى للرواية العربية، فلا يجب أن ننسى أنه نجح أيضاً فى

ربط الرواية بتاريخ مصر المعاصر، وبأهم التطورات السياسية التى شهدتها البلاد خلال القرن العشرين، من الاحتلال والنضال الوطنى من أجل الجلاء، إلى ثورة ١٩١٩ ومرحلة ما بين الحربين العالميتين، والصراع بين الأصالة والمعاصرة عبر ثورة ٢٣ يوليو وما أحدثته من تحولات سياسية واجتماعية كانت مادة خصبة للكثير من إنتاجه فى مرحلة الستينيات، وحتى مرحلة الانفتاح الاقتصادى وما تلاها، وهو ما لم يتحقق لأى أديب آخر من أدبائنا الذين ارتبطت أعمالهم بفترة أو أخرى من تلك الفترات التاريخية التى عايشها محفوظ، وتفاعل معها، من بدايات القرن وحتى نهايته.

تلك كلها رءوس موضوعات فى مسيرة نجيب محفوظ الأدبية، يستحق كل منها دراسات ودراسات، وقد تكون الذكرى المئوية لميلاد أديبنا الأكبر هى المناسبة المثلى لإجراء مثل هذه الدراسات، ليس فقط من خلال البحث الأكاديمى، وإنما أيضًا عبر الندوات والمؤتمرات العلمية، التى لابد سيشهدها عام نجيب محفوظ الذى نحن الآن فى بدايته، فذلك أهم وأنفع وأبقى من الأشكال الاحتفالية الأخرى التى عادة ما تنفضّ مع نهاية المناسبة، فلا تترك وراءها أثرًا يذكر.

يوسف الشارونى

بمناسبة الذكرى المئوية لميلادة: نجيب محفوظ بين عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم

فى عام ١٩٥٥ أصدر محمود أمين العالم (١٩٢١-٢٠٠٩) وعبدالعظيم أنيس (١٩٢٤- ٢٠٠٩) كتابهما المثير فى الثقافة المصرية (دار الفكر الجديد) وهما فى بدايات الثلاثينات من العمر بمقدمات بقلميهما وقلم الأديب اللبنانى حسين مروه، يوضح مفهومهما مما أطلقا عليه اسم «الأدب الواقعى». وقد حدد حسين مروه فى مقدمته منهج الكتاب حين أعلن أن «الثقافة بمدلولها العلمى التطورى لا تنكر الدين عاملاً مساعداً من عواملها، كما لا تنكر الوضع الجغرافى، ولاتجعل العامل الاقتصادى أساسها الأوحد، وإن كان هو العامل الحاسم فى العملية الاجتماعية التى تكون الثقافة إحدى ثمراتها»(ص٩).

لكنه يعود فيشير إلى ذلك الفهم الكلاسيكى لعلاقة الصورة بالمادة والذى يفرغ على العمل الأدبى وجوداً مزدوجاً ذا طبيعة ثنائية، ثم يقصر طبيعة الصورة على اللفظ، وطبيعة المادة على المعنى. بينما أوضح المؤلفان «أن اللفظ أو اللغة ليست إلا أداة من أدوات الصورة، وما هى الصورة ذاتها، وأن المعنى كذلك ما هو إلا أداة من أدوات المادة فى الأدب وما هو المادة نفسها. فالمعانى والألفاظ سواء بسواء وسائل وأدوات لما هو أجل وأعظم» (ص١١).

بذلك ينفى حسين مروه عما يطلق عليه «المدرسة الواقعية *النقدية*» احتفالها بالجانب الاجتماعى أكثر من احتفالها بالشكل *الأدبى*»(ص١٢).

***

وبينما اشترك محمود العالم وعبدالعظيم أنيس فى دراستهما عن «عبقرية العقاد» فقد انفرد محمود العالم بالكتابة عن توفيق الحكيم، عبدالرحمن بدوى، الشعر المصرى الحديث. بينما انفرد عبدالعظيم أنيس بالكتابة عن المازنى، ومن توفيق الحكيم إلى نجيب محفوظ إلى عبدالرحمن الشرقاوى.

ويحدد عبدالعظيم أنيس موقع نجيب محفوظ فى رأيه حين يعلن أنه «كاتب البورجوازية الصغيرة، وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة التى تكافح لكى تؤكد وجودها، أعنى الطبقة العاملة المصرية (ص١٥٤) لكنه يستطرد قائلاً لكننا نظلمه ولا ننصف أنفسنا إذا لم نؤكد كذلك أنه روائى مصرى قدير، وفى تعبيره عن هذه الطبقة الاجتماعية ومشاكلها كان

صادقًا رائعًا فى معظم الأحيان (كان هذا قبل ظهور ثلاثية بين القصرين وما تلاها من إبداع متطور)، وبداية ونهاية، وزقاق المدق معلنا أن البورجوازية الصغيرة فى المدينة الكبيرة (القاهرة) هى الشريحة الاجتماعية التى توفر نجيب محفوظ على دراستها بكل أوهامها وفرديتها، وكل آمالها وتناقضاتها، بكل رغبتها فى التخلص من الجذور القديمة التى تربطها بالطبقات الشعبية الفقيرة (ص١٥٠).

ويكشف عبدالعظيم أنيس عن رؤيته لروايات نجيب محفوظ فى تلك المرحلة الأولى بقوله: «فى كل روايات نجيب محفوظ ستجد.. هذه النهاية التى لامفر منها حين تخرج البورجوازية الصغيرة تبحث عن حل فردى لتناقضاتها، بعيداً عن الحل الاجتماعى العام.. هذه النهاية هى الكارثة» (ص١٦٠). ثم يخلص عبدالعظيم أنيس من دراسته إلى أن نجيب محفوظ إذن هو المعبر عن مأساة البورجوزية الصغيرة فى المرحلة الثانية للكفاح الوطنى، وهو يحرك نماذجه البشرية فى إطار هذه الطبقة الاجتماعية ويحملهم أوهامها وفرديتها، ويضع على أكتافهم كل أوزار تناقضاتها (ص١٦٥)، ثم يخلص إلى القول «والحقيقة أنه حين يعرب عن مأساة البورجوازية الصغيرة، فإنه يعبر بالدرجة الأولى عن مأساته هو، وحدود فهمه هو، إنه يسجل مأساة طبقته، لكنه لا يرى أبعد منها» (صفحات ١٦٥-١٦٦). ومن خلال رؤيته اليسارية يشن الهجوم على إبداع نجيب محفوظ فى تلك المرحلة المبكرة. فرواياته تحوى شخصيات باهته تتحدث عن الاشتراكية، لكنها اشتراكية حالمة مثالية، فكرتها باهته عن العدالة الاجتماعية. فالاشتراكية لاتعنى عنده موقفاً سلبيًا من المعاهدة والدستور، إنما تعنى موقفاً اجتماعيًا فقط، كأن قضية الكفاح الوطنى يمكن عزلها عن قضية الكفاح الوطنى فى بلد كمصر (ص١٦٧).

وهو يسجل تطور نجيب محفوظ بدءاً من روايته فضيحة فى القاهرة (أو القاهرة الجديدة) التى يرى أنها أضعف إنتاجه من الناحية الفنية، ثم يتقدم من ناحية التماسك الفنى والفهم الروائى تقدمًا واضحًا فى روايته «زقاق المدق» حتى يصل فى «بداية ونهاية» إلى قمة روعته الفنية. لكنه يناقش الحوار عند نجيب محفوظ معلنًا أنه يستفز القارئ بحواره الفصيح الذى يجرى على لسان شخصيات من صميم قلب الشعب المصرى وأحيائه الشعبية (ص ١٧١).

ويناقش عبدالعظيم أنيس فكرة البطولة فى روايات تلك المرحلة عند نجيب محفوظ فيرى أنه يعكس ردة واضحة عن اتجاه الرواية فى عهودها الأولى مقارنة بعودة الروح لتوفيق الحكيم وإبراهيم الكاتب للمازنى والأيام لطه حسين. وهو يرجع ذلك إلى اطلاع نجيب محفوظ على الأدب الغربى البورجوازى فى القرن العشرين، لكنه يضيف سبباً آخر هو المرحلة التاريخية التى كتب فيها نجيب محفوظ تلك الروايات والتى تميزت بالهدوء النسبى والقلق والشك، مما لا يستطيع معه أن يقدم لنا البطل الثورى بمعناه الحقيقى.. «فنجيب محفوظ يعكس بهذا الموقف الفنى عكساً سلبيًا طبيعة المرحلة التاريخية التى اجترها زمنًا طويلاً وأفرغها فى رواياته» (ص١٧٥).

وينهى عبدالعظيم أنيس دراسته مقارنًا بين ما يعرض له من روايات لنجيب محفوظ ورواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى وأبطالها الذين يصفهم بالإيجابيين (ص١٨٧) رغم عيوبها الثانوية التى يشير إليها فى دراسته.

***

وبعد خمسة عشر عامًا أصدر محمود أمين العالم كتابه «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠). وخلال هذه الخمسة عشر عاماً كان كل من نجيب محفوظ ومحمود أمين العالم قد تطور. فنجيب محفوظ كان قد أصدر ثلاثيته «بين القصرين»، وما يمكن تسميته بأولى روايات مرحلته الثالثة التى تتميز بالهموم الفكرية أكثر من الأوضاع الاجتماعية والجوانب التاريخية،

نجيب محفوظ
بين عبدالعظيم أنيس
ومحمود أمين العالم

فضلاً عن الإيجاز والتركيز على حدث واحد وعدد أقل من الشخصيات، بينما محمود العالم كان قد تطور بدوره بحيث أصبح أكثر انفتاحاً من رفيق القلم عبدالعظيم أنيس، بل ومما كان هو عليه منذ عام ١٩٥٥، ولا أقول تطور الآن أى عام ١٩٧٠، لأن كتاب العالم مجموعة دراسات أولها دراسة عامة بعنوان «المعمار الفنى: مدخل لدراسة الرواية العربية» نشرها فى عام ١٩٦٤، يليها فصل بعنوان: ثلاث مراحل متداخلة فى روايات نجيب محفوظ: أولها المرحلة التاريخية وبداية المرحلة الاجتماعية، دون تاريخ. تليها المرحلة الاجتماعية (الهلال يناير ١٩٦٥) ثم: وقفة عند الثلاثية (الهلال، فبراير ١٩٦٢). وأخيراً المرحلة الفلسفية (الهلال يوليو ١٩٦٢). يليها مجموعة دراسات متفرقة: أولها تتناول رواية «بين القصرين» (مجلة الرسالة الجديدة، ١٩٥٧) أى بعد عامين من نشر كتاب «فى الثقافة الجديدة» مع زميله عبدالعظيم أنيس حيث نجد منهجاً مخالفاً للمنهج الذى اتخذه زميله فى كتابهما الذى نشراه معاً، بل لمنهج محمود العالم نفسه فى الكتاب نفسه، كأن يصف مسرحية أهل الكهف بأنها من الأدب الرجعى وهو ما لم يعد يردده فى دراساته عن إبداع نجيب محفوظ. بعد ذلك نقرأ دراسة نشرها فى المصور فى سبتمبر ١٩٦٤، بعدها فصل بعنوان «مرحلة اجتماعية جديدة» يقارن فيها بين روايتى «ثرثرة على النيل» و«ميرامار» (المصور ١٩ مايو ١٩٦٧) وتأملات فى «خمارة القط الأسود»، وتحت المظلة (الهلال، فبراير ١٩٧٠). أى أنها آخر دراسة قبل أن يدفع كتابه إلى المطبعة، أى إنها مجموع دراسات كتبت خلال ثلاث عشرة سنة.

ويعترف محمود العالم فى مقدمته التى أرخها فى يناير ١٩٧٠ أن كتابه «رحلة تأمل عبر عالم نجيب محفوظ» ليس مرحلة متصلة مكتملة، لكنها - بالضرورة - رحلة متقطعة تتطلع دائماً إلى الكمال. ذلك أنها تواكب عالم نجيب محفوظ فى مراحله المتعددة المتطورة (طبعاً حتى تاريخ نشر كتابه) نقف مع كل مرحلة، نتأمل ونتوقع ثم ننتظر، وتبدأ مرحلة جديدة، فنتحرك معها.. حتى تنتهى رحلة الكتاب وما انتهت بعد الرحلة فى عالم نجيب محفوظ لأنه ما يزال نهراً يتدفق (ص٥). ثم يعلن أن كتابه «فى الحقيقة معايشة فنية وفكرية لأدب نجيب محفوظ فى أشكاله وأعماقه المختلفة» (ص ٦). وأن هناك سمات مشتركة فى إبداع نجيب محفوظ بغض النظر عن تواريخ هذا الإبداع كانتصار القدر - مهما صارعناه وتحديناه سواء فى أولى رواياته «عبث الأقدار» (١٩٣٥) أو «خمارة القط الأسود» (١٩٦٨) بثورة هناك أو حلم هنا، لكن النتيجة واحدة هى انتصار القدر مهما صارعناه وتحديناه (ولعله مستمد من انتصار الموت على كل إنسان).

والمصادفات فى عالم نجيب محفوظ نجدها منذ أولى رواياته حتى آخر قصصه ومسرحياته مهما تنوعت دلالتها، لا نجد خللاً أو ضعفاً أو ركاكة فى البناء الفنى، بل تعبيراً محكماً عن نظام شامل، يحرك التفاصيل الجزئية فى إطار من الضرورة الكلية. كذلك الإحساس بالزمن فى أعماله جميعاً.

توازى الثنائيات أو توازنها: القدر والقانون العلمى، الإيمان والعلم المادى، القلب والعقل، النظام والتمرد، والشر والخير.

وتتعدد وسائل التعبير عن ذلك كله: الوصف والتحليل والتعليل الذى يقف بنا أحياناً عند حدود التسجيل، وقد يغوص بنا أحياناً أخرى داخل النفس أو داخل المجتمع. وقد يتسلح التعبير بالمونولوج الداخلى أو الوصف الخارجى أو ازدواجية التعبير عن الداخل والخارج فى آن واحد بين الأنا والآخر.. وقد تتعدد الأنحاء والزوايا فى الرؤيا الواحدة.

ويتجسد التعبير فى لغة متنوعة.. عالم واحد يخطط له مبدعه وإن لم يفتقر إلى عفوية الإبداع الفنى.

ثم يختتم محمود أمين العالم مقدمته معلناً أن أدب نجيب محفوظ هو أرفع صورة متكاملة نابضة لأديب عربى معاصر، يمتزج فيها المفكر بالعالم بالشاعر بالمناضل امتزاجاً خلاقاً (ص٩).

بعد ذلك يتناول محمود العالم ما يطلق عليه «المعمار الفنى» مدخلاً لدراسة الرواية العربية، ومعلنًا تداخل الصورة والمضمون (وأرى أن العملية الإبداعية عملية واحدة، وثنائية الموضوع والشكل مجرد ثنائية عقلية هدفها استيعاب النواحى الجمالية للعمل الإبداعى، والمذاهب النقدية الأحدث ألغت هذا التقسيم).

ثم يفرد فصلاً عنوانه «عالم نجيب محفوظ» بعد أن قسمه إلى ثلاث مراحل متداخلة هى المرحلة التاريخية، فالمرحلة الاجتماعية، ثم ما يطلق عليه المرحلة الفلسفية (وأفضل المرحلة الفكرية)، معلنًا أنه متعسف فى هذا التحديد لتداخلها. فالمرحلة التاريخية، برغم موضوعها التاريخى تعبر عن مضمون اجتماعى، بل تعبر عن رؤية فلسفية. والأمر نفسه مع المرحلة الاجتماعية التى تتسلسل تسلسلاً تاريخيًا وتتضمن رؤية فلسفية. كما أن ما يطلق عليه المرحلة الفلسفية لا تفتقر أبدًا إلى الطابع التاريخى أو الدلالة الاجتماعية (ص ٢٦).

منبها ألا تخدعنا هذه التسميات فنقيم حوائط بين المراحل الثلاث تحرمنا من متابعة النمو والتداخل بينها (صفحات ٢٦-٢٧).

ثم عرض لروايات المرحلة الأولى الفرعونية الثلاث:

عبث الأقدار: تدين سياسة الاستبداد والقوة وتسخر منها.

رادوبيس: تنتقد الفساد الملكى.

كفاح طيبة: تغلى بقضية تحرير وادى النيل سياسيًا واجتماعيًا.

عبث الاقدار: تطرح قضية الصراع بين القوة والقدر، بين الإرادة الفردية والحتمية القدرية، يلتقى فرعون بعراف يؤكد له أن خليفته لن يكون منه، إنما سيكون ابن الكاهن الأكبر لرع، ويحاول فرعون ألا تتحقق هذه النبوءة، لكن عبثًا. فيعترف فرعون بأنه تحدى الآلهة. مما يذكرنا بمأساة أوديب الإغريقية حين حاول أبوه الملك لايوس عبثًا ألا تتحقق نبوءة العراف بأن ابنه أوديب سيقتله ويتزوج أمه وكانت محاولة تحاشى تحقيق هذه النبوءة هو الذى أدى إلى تحقيقها.

وقد خلص محمود أمين العالم إلى سمات مصاحبة متوازية معاً لهذه الروايات الثلاث هى:

- التحديد الزمنى عنصر بالغ الأهمية فى بناء الأحداث وتطورها تعبيراً عن نظام شامل فى علاقة الفرد بالطبيعة بالكون، بالمجتمع، بالآخرين، بالنظام العام (ص٢٩).

- بروز المصادفة كعامل أساسى فى بناء الأحداث وتطويرها تعبيراً عن ضرورة أعمق من تدبير الإنسان الفرد، وأبعد من إدراكه المباشر. إنها تخطيط قدرى لا فى بناء الأحداث وتنميتها فقط بل وفلسفتها كذلك، توحى بثنائية خصبة فى أدب نجيب محفوظ بين القدر والقانون العلمى، الإيمان والعلم المادى (ص٣٠).

- الطابع العام لأغلب شخصيات هذه المرحلة التاريخية أنها هياكل خارجية ذات أقنعة تاريخية عامة، حوارها زاخر بالمعلومات أكثر مما هو زاخر بخصوبة نفسية أو وجدانية.

- انعكس الطابع التاريخى العام على البناء اللغوى للرواية سواء فى السرد أو الحوار بحيث أصبحت مثقلة بالأفكار والمعلومات، أكثر مما تعبر عن شخصية أو وجدان أو موقف، إنها ذات طابع تاريخى أيضًا مما دفعه إلى استخدام اللغة العربية الفصيحة حتى فى المرحلتين الاجتماعية والفلسفية وذلك «لاستمرار الحس التاريخى الشامل» (ص٣١).

المرحلة الاجتماعية: وتبدأ برواية «القاهرة الجديدة» وتنتهى «بالسكرية» آخر اجزاء الثلاثية. ويرى محمود العالم أن أخطر ما يصادفنا فى هذه المرحلة بروز الأنماط الاجتماعية والشخصيات الحية بدلاً من الأقنعة التاريخية. ستنبض القضايا الاجتماعية والصراع الاجتماعى، أما اللغة فستظل على حالها من الرصانة، يغلب عليها التسجيل والتحليل، إلا أنها قد تمتلىء أحيانا بحرارة التجربة الخاصة والوجدان الخاص (ص ٣٢).

كما يرى أن تنمية رواية «القاهرة الجديدة» فى اتجاه واحد

نجيب محفوظ
بين عبدالعظيم أنيس
ومحمود أمين العالم

أساساً هو اتجاه حركة بطلها محجوب النفسية والاجتماعية (ص ٣٣). كما يرى أن نجيب محفوظ يقدم بهذا البطل لأول مرة نموذجاً انسانياً ونمطاً اجتماعياً ناضجاً (ص ٣٤).

أما بقية الشخصيات فأبرزها نجيب محفوظ إبرازاً عقلياً خالصاً، ولعلنا نستثنى من هذا شخصية إحسان زوجة محجوب اسما وعشيقة الوزير فعلاً (ص ٣٤).

ويغلب على بنائه للشخصيات فى هذه الرواية الاتجاه الطبيعى. بمعنى الاستقصاء الدقيق والتحليل التفصيلى لمختلف تلك الشخصيات، وبيان الأسباب والعلل النفسية والاجتماعية وراء مسلكهم وشخصياتهم.

– ما تزال المصادفة عاملاً من عوامل بناء هذه الرواية كذلك وإن تكن تتخذ مدلولاً رمزياً جديداً أكثر رهافة من المدلول القدرى الذى وجدناه فى المرحلة التاريخية.

– نلمح فى بداية الرواية بداية ارتباط وتفاعل بين الطبيعة الخارجية والأجواء النفسية للرواية.

– «يطل» (لاحظ الفعل يطل وعلاقته بالنافذة) فى هذه الرواية عنصر سيكون له أهمية بالغة كذلك فى البناء الروائى المحفوظ فيما بعد، وسيكون محوراً لكثير من الأحداث فى رواياته جميعاً، وذلك هو النافذة. إنها تعبر عن إمكانية مفتوحة للحوار مع الآخرين والالتقاء بهم (ص ٣٦).

– فى بناء هذه الرواية بداية بروز ظاهرة الثنائية الفكرية فى التركيب الروائى المحفوظى عامة، بين رجل الإيمان ورجل العلم، رجل المثالية ورجل المادية. وتكاد تكون المأساة فى هذا العالم هى فى الخروج عن أحد طرفى الثنائية.

فإذا ما انتقلنا إلى رواية خان الخليلى سنتبين فى بنائها بعض القسمات الأساسية فى رواية «القاهرة الجديدة» مثل الثنائية بين بطها عاكف وراشد.

– تتحرك الرواية أساساً حول شخصية عاكف، لهذا يكاد يغلب على الرواية حركة بنائها ذات الطابع الواحد كذلك.

– تتحرك الرواية فى إطار زمنى محدد دقيق، لا فى حدود الفصول أو الأشهر فحسب، بل تتحدد فى بعض الأحداث باليوم والشهر والعام كذلك.

– تزدحم الرواية بالتحليل والتفصيل الدقيق لكل شىء والمتابعة المتأنية لحركة الأحداث والمواقف، وتبرز المصادفة كتعبير رمزى للانتظام بين الأشياء.

– يبرز الشباك كوسيلة للتعرف والحوار والتطلع إلى الآخرين والحب، كما يبرز معه عنصر آخر سيكون له دوره المتنوع فى بقية الروايات هو السطح كاللقاءات الغرامية، أو تربية الزهور والطيور، أو الاغتصاب الجنسى حتى جريمة القتل.

– بهذه الرواية تبدأ مرحلة نجيب محفوظ إلى منطقة جغرافية واجتماعية، هى حى سيدنا الحسين حيث سنقبع بها طويلاً خلال أكثر من رواية (ص٣٩).

زقاق المدق: من أكثر الروايات عمقاً فى التعبير عن المأساة النابعة من البيئة الجغرافية والاجتماعية لتلك المنطقة. وهى خطوة غاية فى النضج فى بناء روايات نجيب محفوظ، سجل فيها ما يطلق عليه محمود العالم انتصارات معمارية وفكرية (ص ٣٦). وهى تميزت بميزات جديدة منها:

– رغم متابعة الوجدان الداخلى لبطلتها (حميدة) فى تمردها على الزقاق إلا أنها تتعمق كذلك المشاعر الداخلية لكثير من الشخصيات الأخرى بحيث نجحت فى بناء أكثر من نمط اجتماعى متكامل.

– يقوم بناء الرواية أساساً عل التقابل والتصادم بين الزقاق المحدود والعالم الكبير غير المحدود.. ومن هذا التقابل والتصادم تتحرك مأساة الرواية.

ويرى محمود العالم أن عبقرية الرواية تكمن فى هذا الصدام بين زقاق المدق والحرب العالمية الثانية. ومن هذا الصدام يتفجر المعنى اللا أخلاقى للحرب وترف قيم السلام (ص ٤١).

السراب: تقدم نموذجاً مناقضاً مقولباً لحميدة بطلة زقاق

المدق، ففى مقابل طموحها وفقرها وتمردها، نجد كامل رؤبة لاظ بطل السراب فى تردده وجبنه وخجله وعجزه وتلعثمه وانكماشه (ص ٤٢).

والرواية تكاد تكون وثيقة نفسية حية لتجربة عقدة أوديب (ص ٤٣).

بعدها يتناول محمود العالم روايتى «بداية ونهاية» و«الثلاثية» حيث يرى أنه يجمعهما تطوير حياة الأسرة فى إطار من الأحداث الاجتماعية والسياسية، مع تفاوت هذا الإطار اتساعا أو عمقًا بين الروايتين. ويعد الأب فى كلتا الروايتين عاملاً بارزًا من عوامل بناء أحداثهما وفلسفتهما على السواء. فقد كان الأب فى «بداية ونهاية» مصدرًا أساسيًا لأحداثها الفاجعة، بينما فى الثلاثية كانت تضم شخصية الأب كأحد المصادر الأساسية لحركة أحداثها (ص ٤٧). وقد تطورت شخصية الأب بعد ذلك فى روايات المرحلة الثالثة - الفلسفية بتعبير محمود العالم - على نحو ما نجد فى «أولاد حارتنا» أو «الطريق» (ص ٤٧).

التخطيط والمعمار الفنى بين الأحداث والشخصيات يصبح أداة التعبير عما يريد أن يقوله نجيب محفوظ فى «بداية ونهاية»، إنه يعبر هنا بالبناء، يتكلم بالعلاقات: المقابلة والتوازى والتناقض والالتحام والتنافر بين الأحداث والشخصيات خلال حركة توزيع الفصول المختلفة (صفحات ٤٨-٤٩) «وكأنما استعار هنا لغة الموسيقى المجردة».

والرواية لا تقدم البيئة الاجتماعية وحدها لتفسير الأحداث والشخصيات بل تضيف الملامح الخاصة: الجسدية والنفسية على السواء، فضلاً عن ظروف البيئة المكانية والسكنية. ويتفاعل هذه الملامح جميعًا تتحد المصائر (ص ٥٠) من هنا يتحقق البناء المتشابك للرواية، إنه ليس التنمية ذات الاتجاه الواحد (كما فى الروايات السابقة) إنما التنمية المتشابكة المتفاعلة.

وقد نجد فى هذه الرواية آثاراً موروثة من رواياته السابقة مع بعض الإضافات الجديدة بالاضافة إلى:

- المتابعة المتأنية فى وصف التفاصيل المادية والنفسية وإن لم يبلغ هذا مبلغ التسجيلية الخالصة.
- الإحساس الزمنى والتاريخى لا ينقصها.
- الطبيعة ما تزال وسيلة للتعبير عن أجواء النفس الباطنية.
- تطور السطح فى هذه الرواية بحيث أصبح مجالاً للمغامرة العاطفية والعبث الجنسى، ممهداً لدوره الأكبر فى الثلاثية.
- القطار فى خان الخليلى كان تجربة من الخارج، أما فى «بداية ونهاية» فكان تجربة من الداخل أو وسيلة للحوار واللقاء والإفضاء (ص ٥٢).
- الرائحة النتنة التى استعان بها نجيب محفوظ فى «خان الخليلى» للتعبير عن الموت والإرهاص به، يستعين به كذلك فى هذه الرواية، لكن لتصوير إحساس طبقى. إنها رائحة الزقاق الذى تعيش فيه الأسرة. يتطلع حسنين الضابط أن يخرج منه ويرتقى عنه فى سلم التطور الطبقى (ص ٥٣).
- يواصل نجيب محفوظ فى هذه الرواية دراسته النفسية والفنية معًا للشخصية الفردية والأنانية التى نجح فى تقديم نماذج متنوعة لها فى نموذج «محجوب» فى «القاهرة الجديدة» و«حميدة» فى «زقاق المدق» و«حسنين» فى «بداية ونهاية» قد يختلفون فى أساليبهم لكنهم جميعًا يحركهم دافع التطلع والطموح.

يقول محمود العالم: إن بناء «بداية ونهاية»، لا يخضع لعفوية سرد الأحداث، إنما لتخطيط دقيق لها، بحيث يكون التخطيط نفسه دلالة فكرية، ويرى العالم أنه رغم النضج الذى تلعبه هذه الرواية فى توزيع بنائها وتفاعلها وتخطيطها الدقيق، إلا أنها تعتبر جسراً يمهد لتخطيط أكثر تعقيداً وأشد نضجاً فى الثلاثية.

الثلاثية: يقرر محمود العالم أن الخبرة المتبادلة والتشابك

نجيب محفوظ
بين عبدالعظيم أنيس
ومحمود أمين العالم

والتفاعل الحى بين الأسرة والواقع الاجتماعى والمعاناة السياسية، هى التى تشكل الظاهرة المتكاملة لحركة بناء الرواية ونموها واكتمالها أخيراً (ص٥٨). كما أن الصراع بين المتناقضات يكاد يكون الإيقاع المتصل لحركة بناء الثلاثية، إن الحدث الأكبر فيها وهو سر حركتها: صراع الماضى مع الحاضر، القداسة مع الابتذال مع الجنس، الدين مع الإلحاد، المثالية مع المادية، المصادفة والضرورة، الانضباط والتمرد، الأمومة الحنون والأبوية القاسية، الاستقامة والانحراف الجنسى، الحلم والحقيقة، الرغبات الخاصة والتقاليد العامة، صراع الفرد مع الاسرة، والأسرة مع المجتمع، والمجتمع مع السلطة، وصراع الشعب مع الاستعمار.. ما أكثر الثنائيات المتصارعة (ص٥٩). فالصراعات المتوازية فى الروايات السابقة ترتفع هنا إلى حالة تفاعل وتداخل. «بهذه الثنائيات المتناحرة، بهذا الصراع والتفاعل، يتناسخ بناء الرواية» (ص ٦٠).

وقدم لنا محمود العالم السمات العامة للثلاثية فيما يلى:

أولاً: الازدواج بين المرحلتين التاريخية والاجتماعية، وليس ثمة توازن بين الأحداث الأسرية والاجتماعية من ناحية، والأحداث السياسية والتاريخية العامة من ناحية أخرى، إنما تقوم بينها تأثيرات متبادلة واستجابات متنوعة الاتجاهات والدلالات (ص٦٥).

ثانياً: المصادفة تفلسف المصائر، المصادفة التى لا يدخل الفرد فى تدبيرها وتخطيطها لكنها تدخل فى تشكيل حياته وعلاقاته بالآخرين. ونجيب محفوظ يمتد بمعناها ليجعل منها تعبيراً عن ضرورة شاملة ذات مدلول فلسفى أو اجتماعى معين، فهى عنصر من عناسر البناء نفسه سواء من الناحية المعمارية الشكلية أو الناحية الفكرية (ص ٦٦).

ثالثاً: ثنائية النماذج والشخصيات: هناك ثنائيات خارجية كالإخوانى والشيوعى، والشيوعية والارستقراطية. وثنائيات داخلية فى شخصية واحدة ذات طابع مزدوج مثل شخصية السيد أحمد عبد الجواد تجمع بين التدين والفجور، بين الوقار الشديد والمرح الشديد، بين الصرامة والرقة، بين الباطن المبتسم والظاهر الجهم (ص٦٨). وهنا كنوع آخر من الشخصيات ذات سمات ثابتة إلا إنها تنمو وتتطور مع تطور الأوضاع الاجتماعية.

رابعا: لوحات تسجيلية أم حتمية طبيعية، يتخذ التسجيل فى الثلاثية طابع اللوحة الفنية التى تحرص على تصوير ملابسات وتقاليد معينة سواء كانت اجتماعية أو أسرية أو مزاجية (فيما يكشف أن وراء إبداعها دراسة للعادات والنكات والأغانى..) بحيث نكتشف أمامنا أسرار عالم من عوالم حياتنا الاجتماعية والقومية التى اندثرت تماماً.

أما الطابع الآخر للتسجيل فهو طابع تحليلى طبيعى مغرق، يجتهد للبحث عن الأسباب النفسية أو الاجتماعية أو الوراثية للظواهر المختلفة.

خامساً: ازدواج التعبير وتنوعه. فلغة الثلاثية تعبر أولاً عن طابعها التاريخى العام بحيث يشيع فيها حس تاريخى بالعتاقة والرصانة والوقار، لكنها تعبر من ناحية أخرى عن حيوية الواقع الاجتماعى المتشابك مما يشيع فيها ازدواجاً، بل قد يفرض عليها أشكالاً متنوعة من التعابير (ص٧١).

كذلك فإن الثلاثية من أكثر روايات تلك المرحلة استخداماً للمونولوج الداخلى. يقول محمود العالم: ولعل من لمسات العبقرية حقاً فى هذه الرواية خروج أمينة من حدود التأمل والتذكر إلى عالم المونولوج الداخلى، وكشفها لباطنها الخبىء الزاخر بالمشاعر والأحزان، عقب وفاة زوجها السيد أحمد عبد الجواد.. ما كانت تجسر وما كان يجسر حتى مؤلف الرواية أن يكشف لنا باطنها فى حياة زوجها.. هذه الشخصية المتسلطة (حتى تسلطت على مبدعها) هكذا يعبر لنا محمود العالم عن توحده مع إبداع نجيب محفوظ لشخصياته.

ويتوقف العالم وقفة طريفة عند الشباك أو المشربية والسطح فى الثلاثية، فمن الشباك تنتظر أمينة زوجها ليلاً، وتتابع الأب والأبناء وهم يغادرون إلى مهامهم، وفيه ترقب

عائشة الولهانة ضابط قسم الجمالية. وقرب نهاية الثلاثية تصبح المشربية مأوى السيد أحمد عبد الجواد يتأمل منها العالم وينتظر عودة أمينة التى تحررت.

أما السطح فيصبح كذلك مجالاً تتنوع به مسالك الشخصيات وتحدد فيه كذلك بعض الأحداث (ص٧٣).

سابعًا: معيار الفصول والشخصيات والقيم يعبر عن فلسفة الرواية، فهو يمضى لتحقيق غايته بإيقاع فنى على درجة عالية من التعقيد والاتزان معًا، التشتت والانتظام معًا (ص ٧٤).

ويختتم محمود العالم هذا الفصل بتقريره: إن أعمق ما قاله نجيب محفوظ قد حكاه فى صمت معماره الفنى. ثم يستطرد معلنًا: ولعل هذا مما يمهد للمرحلة الثالثة الفلسفية التى - كما يقول - يغلب عليها طابع التجريد الفكرى، والأدق أن الفكر فيها ربما كان يسبق التجسيد بعكس روايات المرحلتين السابقتين.

فى الفصل الرابع يناقش روايات: أولاد حارتنا (١٩٥٩) اللص والكلاب (١٩٦٢)، السمان والخريف (١٩٦٣) الطريق (١٩٦٤) الشحاذ (١٩٦٩)، ويكرر ذكر الأزمة التى عاناها نجيب محفوظ بقيام ما يطلق عليها ثورة ١٩٥٢ وإعلانه أنه لم يعد عنده مايقال، وأن أدب المرحلة الجديدة هو أدب الطبقة العاملة، وأنه انتهى أدبيًا (ص٨٢). إلا إنه فى عام ١٩٥٩ استطاع أن يخرج من الأزمة بروايته «أولاد حارتنا» حيث ألغى الازدواج بين اليسار واليمين «على طه ومأمون، على راشد وعلى عاطف، عدلى كريم والشيخ المنوفى، أحمد وعبد المنعم» وأقام وحدة جدلية حية منهما هى خلاصة فلسفة نجيب محفوظ فى مرحلته الروائية الجديدة، وهى كذلك سر المعمار الفنى لهذه المرحلة كلها (ص ٤٨).

ويعلن محمود أمين العالم أن أولاد حارتنا هى ببساطة - فيما يعتقد - «توكيد للمعنى الإنسانى الصرف للأديان وأن جوهر الدين هو العدالة والأمن والكرامة والحرية والمحبة والخير، هو التقدم للإنسان (ص٨٥)، وأن العلم امتداد واستمرار لرسالة الأديان «بل هو وسيلة لتحقيق أنبل أهدافها»، وعرفة لم يكن مجرد مخترع بل هو زوج عاشق، زوجته تدعى عواطف. وفى الزواج معنى من معانى اللقاء بين العلم والشعر، العلم وإنسانية الإنسان (صفحتى ٨٥-٨٦). وهكذا نجد فى أولاد حارتنا إجابة محددة لسؤال ظل معلقا فى نهاية الثلاثية لسبع سنوات (ص٨٦). كما يعلن محمود العالم أن «أولاد حارتنا» بهذا المعنى ضرورة فكرية تحتمها نهاية الثلاثية التى هى حصيلة لفلسفة نجيب محفوظ عامة فى رواياته السابقة. فهذا «المركب الفلسفى الجديد الذى استطاع أن يرتفع به فوق الثنائية والازدواجية فى طريق المثل الأعلى.. مصدر لميلاد معمارى فنى جديد يتلاءم مع هذه الرؤية الفلسفية الجديدة» (ص٥٦).

بعدها يقدم لنا نجيب محفوظ روايته اللص والكلاب حيث يتبين لبطلها سعيد مهران خطأه الفلسفى - على حد تعبير محمود أمين العالم - إذ لا قضاء على الفساد بغير عمل منظم، فالتصوف وحده لايقدم حلاً، والحب وحده لا يكفى، والعمل الفردى الفوضوى لا ينتهى به إلا إلى الموت وحيداً معزولاً ضائعًا (ص٨٧).

وتأتى رواية السمان والخريف لتضيف إلى تلك الرؤية الجديدة، وإن اختارت زاوية أخرى حيث نلتقى بنموذج آخر من أولاد حارتنا. فإذا كانت اللص والكلاب تعبر عن وجدان متمرد يسعى لتغيير الواقع الجديد، فإن السمان والخريف تمثل واقعا متغيرا يصطدم به وجدان متجمد (ص٨٨). إن قضية بطلها عيسى الدباغ لم تكن مجرد «عمل» بل قضية «دور» فى الحياة. إنه يريد أن يغير حياته تغييرًا جذريًا لكن كيف؟ ويواصل الملل وفقدان الاتجاه حتى يلتقى فى الظلام تحت تمثال الماضى - سعد زغلول - بشاب فارع الطول مفتول العضلات بين إصبعى يسراه وردة حمراء، وينظر إلى الأمام بوجه مبتسم ويتبادلان بضع كلمات. وعندما يغادره

نجيب محفوظ
بين عبدالعظيم أنيس
ومحمود أمين العالم

الشاب ينتفض عيسى الدباغ فى نشوة حماس مفاجئة ويمضى فى طريق الشاب بخطا واسعة، تاركًا وراء ظهره مجلسه الغارق فى الوحدة والظلام (ص٨٩).

والطريق هى الرواية الثالثة مباشرة بعد السمان والخريف. ويرى محمود أمين العالم أنها تعميق لبعض جوانبه، تلك الإجابة العامة عن الطريق، وإن تكن إجابة إيجابية تتخذ مظهرًا سلبيًا (ص٩٠) فهى تبدأ بالبحث عن طرق الكرامة والحرية والسلام، ولا يتم البحث بالتمرد الفردى كما فعل سعيد فى اللص والكلاب، أو بالتجمد والملل والتأمين المالى كما فعل عيسى الدباغ فى السمان والخريف، إنما يتم البحث هنا بسؤال كبير عن أب مفقود. إنه هذه المرة ولد صريح من أولاد حارتنا يسأل عن الجبلاوى، يبحث عنه.. ليجد عنده الكرامة والحرية والسلام (ص٩٠) أنه امتداد لنماذج مشابهه فى رحلة الثلاثية مثل الشيخ متولى عبد الصمد والشيخ الجنيدى فى اللص والكلاب وسمير عبد الباقى فى السمان والخريف.

وشحاذنا فى رواية الشحاذ ليس أعمى ولا متسولاً، لكنه يفقد شيئًا فشيئًا رؤية الظواهر ويكف عن التعلق بالحياة والمال والعمل، وترتفع مدائحه بحثًا عن الحقيقة ونشوة اليقين (ص ٩١). إن شحاذنا محام كبير مشهور هو الأستاذ عمر، مريض بمرض موهوم لا علاج له عند الطبيب إلا الرياضة والرجيم وتغيير الجو، لكن مرضه يتضاعف بل يتفاقم ويتبلور فى البحث عن إجابة عن سؤال محدد: ما معنى الحياة؟ ويتطلع إلى نشوة، إلى إحساس جديد بالحياة، بمعنى، بانطلاقه إلى ما وراء المألوف والمحدود (ص٩١)، ويهجر أقرانه باحثًا عن نشوته فى المرأة والحب والجنس، ثم ينبذ عشيقته ويعيش منفردًا ينتظر معجزة الخلق ونشوة اليقين، وتلتقى نهاية الشحاذ بنهاية أولاد حارتنا، فلا طريق إلى الجبلاوى بهجران الناس بل بالعمل ومحبة الآخرين والمسئولية (ص ٩٣).

إنها رواية أخرى عن الطريق، وهى توكيد للمعنى العام لرواية أولاد حارتنا وتنمية لعناصر فكرية وفنية متعددة فى بقية روايات تلك المرحلة (ص ٩١).

ويرى محمود أمين العالم أن روايات تلك المرحلة دعوة تسعى لإقامة هذا المركب الفلسفى من العلم والشعر (ص ٩٥). فهى روايات ذات قضية محددة، لهذا جاءت الأحداث والشخصيات والمواقف رموزا وأقنعة للتعبير عن هذه الأطروحة أو القضية (ص ٩٥).

ومن ناحية الشكل فإن روايات هذه المرحلة تكاد تصبح قصائد درامية (ص ٩٦)، ولم يعد يعنينا تتبع مصائر شخصياتهم كما كنا نفعل فى مرحلة الثلاثية، إنما المهم هو مصير الفكرة واكتمالها (ص٩٦).

كذلك فإن روايات تلك المرحلة تخرج من الحدود التاريخية العامة التى كانت طابع المرحلة الأولى من رواياته. حقًا إن بناء أولاد حارتنا تعبير عن تاريخ وتصور هذا التاريخ، لكنه تاريخ الأفكار والقيم، يصبح فيه للتاريخ مذاق الفلسفة المجردة لا مذاق الأحداث الجارية. وروايات هذه المرحلة جميعًا روايات أبطال تقوم على عاتقهم أحداث الرواية (ص ٩٨). وفلسفة هذه المرحلة لا تنبع من عقدة نفسية إنما من موقف فكرى أساسًا (ص٩٩).

كما تلعب المصادفة دورًا طفيفًا للغاية على خلاف المرحلتين السابقتين، وتقوم بوظيفة فكرية كذلك فى بناء فلسفة الرواية (ص٩٩).

ومن الطبيعى كذلك أن تتخذ الوراثة فى هذه المرحلة الروائية مدلولاً مختلفاً كذلك فلا تصبح هذا الحتم الطبيعى الذى لا فكاك منه كما تأملناه فى مرحلة الثلاثية، بل نجد الوراثة هنا إمكانية ثورية متنوعة متجددة (ص٩٩).

وثمة ملاحظة شكلية أخيرة حول المعمار الفنى لروايات هذه المرحلة هو التماثل فى البناء بين أكثرها سواء فى عناصرها أو شخصياتها أو مواقفها أو أسئلتها الأساسية،

وهو تماثل حى قد يزخر بالتناقض ويشكل من الروايات جميعًا وحدة فنية متكاملة، سنجد دائمًا السؤال عن الطريق، عن معنى الحياة، عن الجبلاوى، عن الأب، عن الله. كذلك نجد العاهرة، والابنة، والمتصوفة، والشحاذين، العقم والخصوبة، وعشرات العناصر الفكرية والموضوعية التى تقيم تشابهًا وتماثلاً بين الهيكل العام فى بناء روايات هذه المرحلة جميعًا وإن اختلفت وطبيعة هذه العناصر ودلالتها من رواية إلى أخرى (صفحات ١٠٠-١٠١).

***

وبعد أن يقدم محمود أمين العالم ما يطلق عليه «دراسات متفرقة»: عودة إلى ثلاثية بين القصرين، الطريق.. يتناول ما يسميه: مرحلة أدبية جديدة للتعبير عن مرحلة اجتماعية جديدة، معلنا أن أدب نجيب محفوظ لا يتوقف أبدًا عن التطور (ص١٢٨).

فى مرحلته الأولى عبر فى رواياته التاريخية الثلاث عن رؤية اجتماعية فيها احتجاج ورفض لمصر الملكية والإقطاع والاستعمار. ومن القاهرة الجديدة حتى الثلاثية عبر بالحدث الاجتماعى عن تطور الوجدان القومى والفكرى لمصر من بداية القرن العشرين حتى سنوات الحرب العالمية الثانية، ومن أولاد حارتنا حتى الشحاذ أخذ يحدد ملامح الطريق إلى المعانى الأساسية للحياة الأساسية: الكرامة، والحرية، والسلام والمحبة والعمل. قدم أبشع صورة لفقدان الطريق، للعزلة الكاملة والسلبية المطلقة إزاء حركة الحياة، وبجريمة قتل فى شارع الهرم قال لنا فى هدوء وحسم إن العزلة والسلبية هما إيجابية مخربة قاتلة (ص١٢٨)، وفى فندق ميرامار عادت الحياة تدب من جديد فى أدب نجيب محفوظ، نعود إليها مسلحين بخبرة المرحلة «الفلسفية» كلها، مطلين مع نجيب محفوظ على أفق جديد من التعبير الفنى والرؤية الاجتماعية (ص١٢٩)، يستعين فيها - مع الوسائل التعبيرية السابقة - بصياغة شكل مركب جديد، يمزج السرد بالاستبطان النفسى بالتحليل الاجتماعى بالرمز الشعرى مزجًا هادئًا وقورًا (ص١٢٩).

ويختتم محمود أمين العالم كتاباته عن المسيرة الروائية لنجيب محفوظ بفصل عنوانه «بين ثرثرة على النيل وميرامار» لكنه لا يعرض فيه إلا لرواية ميرامار. ويذكرنا أن نجيب محفوظ عرض لأحداث هذه الرواية من خلال التجربة الخاصة لأربعة أشخاص هم عامر وجدى وحسن علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى. لهذا كنا نعود مع كل شخصية من هذه الشخصيات إلى بداية الأحداث نتابعها من الزاوية الخاصة لهذه الشخصية أو تلك مما يعمق الأحداث بتعدد زوايا الرؤية وتنوعها.

ويبدى محمود العالم نقده لعدم عرض رؤية كل من صاحبة البنسيون اليونانية المسنة، أو رؤية زهرة خادمة البنسيون الريفية الهاربة من زيجة مفروضة عليها فى القرية، معلنًا أنها نموذج فريد وجديد فى أدب نجيب محفوظ، لأنها أول فلاحة تتحرك فى رواياته باحثة عن الاستقرار والمحبة.

ثم يعلق قائلاً: إن نجيب محفوظ بهذه الرواية ينتقل فى الحقيقة من البحث الفلسفى عن الطريق إلى المعنى المطلق للحياة والوجود، إلى البحث عن القيم الحية فى حياتنا الاجتماعية الجديدة. ولعل هذا ما يفسر استعانته بمنهج تنوع الشخصيات فى مواجهة الحدث الواحد (صفحات ١٣٢- ١٣٣).

الدكتور حسن فتح الباب

أحمد سويلم فى «قراءة فى أوراق الغياب»

ها هو ذا شاعرنا الكبير أحمد سويلم يقدم إلى حركة الشعر العربى الحديث ديوانه الثانى عشر (قراءة فى أوراق الغياب)، مواصلاً مسيرته الشعرية التى بدأت منذ الستينيات من القرن الماضى واستمرت حتى اليوم، مطوراً رؤاه وتأملاته وأشكاله الفنية من مرحلة إلى أخرى، تبعاً لتطور الأحداث التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية التى يمر بها المجتمع وتصطخب الحياة فى المجتمع المصرى والعربى والعالمى، وصدى هذه الأحداث فى وجدان وفكر شاعر مرهف الحس مثل أحمد سويلم.

وتدلنا غزارة إنتاجه على وفائه للشعر، ودحض مقولة إن الرواية قد سحبت البساط من تحت القصيدة العربية، فأصبحت الأكثر انتشاراً وحظوة لدى القراء، وقد شاعت هذه المقولة منذ حاز الكاتب العظيم نجيب محفوظ جائزة نوبل. ومما يدل على المبالغة فى مقولة إن الرواية لا الشعر هى الفن الأول فى كل اللغات أن حركة الإبداع الشعرى مزدهرة فى عالمنا العربى وفى أوروبا وغيرها من القارات، والنموذج الساطع هو ما أحدثه رحيل محمود درويش من أسى عميق فى المجتمعات الثقافية.

إن أحمد سويلم ورفاقه من شعراء مصر وسائر الأوطان العربية مازالوا يقبضون على جمرة فن العربية الأول حيناً، وعلى زهرته حيناً آخر، مغنين فى الحالين على قيثارته التى تنوعت أوتارها منذ الشاعر الفرعونى بنتاؤور أقدم شاعر فى العالم، وهوميروس الإغريقى، وامرىء القيس أمير الشعراء العرب فى عصر ما قبل الإسلام، والمتنبى شاعر العربية الأكبر ومن تبعهم إلى اليوم.

كما تدلنا متابعة أعمال أحمد سويلم الشعرية على أن موهبته قد بزغت منذ ديوانه الأول، فهو شاعر أصيل مجدد أثمرت تجاربه الحياتية والفنية هذا الديوان الذى بين أيدينا والذى أصدرته الهيئة المصرية العامة للكتاب. وقد دارت معزوفاته حول عدة محاور نجملها فيما يلى:

اللحن الأساسى:

تتردد فى قياثر كثير من المبدعين نغمة الاغتراب عن الوطن

أو فيه، أو الاغتراب عن العالم، ولكن أحمد سويلم يضيف إلى ذلك غربته أو غيابه عن نفسه، ولذلك سمى ديوانه (قراءة فى أوراق الغياب) وسمى قصيدته الأولى (دهاليز)، للدلالة على أن دروبه النفسية لا استواء فيها بل يلفها الغموض، وهو يريد أن يتكشف مخارجها ومداخلها ولكن عبثًا، إذ ترين عليها الظلمات فلا كاشف لها، ولعله شاء أن يطبق مقولة سقراط (اعرف نفسك) بيد أنه عجز عن المعرفة التى كان يبتغى الوصول إليها، فهو يخبط فى التيه والحصاد قتاد. إنه الصراع بين الرغبة والقدرة. ولذلك كرر كلمة الغربة فى أول القصيدة وفى وسطها وآخرها. وتتعدد أنواع الاغتراب وصوره فى الديوان من خلال تجواله فى آفاق الذات والمجتمع والعالم.

غربة الروح:

إن الإحساس الحاد بغربة الروح هو أشد وأقسى ما يعانيه الفنان والمفكر، وقد رأى أبوالعلاء المعرى هذه الروح رهينة سجن مظلم، ولكن سجانها هو الجسد، فهى مغتربة فيه وذلك فى إحدى لزومياته إذ يقول: (أرانى فى الثلاثة من سجونى/ فلا تسأل عن الخبر النبيث/ لفقدى ناظرى ولزوم بيتى/ وكون الروح فى الجسم الخبيث). أما الفلاسفة فقد عانوا غربة الذات عن الوجود، واتبعهم المتصوفون وإن تمثلت لديهم فيما عاينوه من المفارقة بين الظاهر وهو الحياة التى يلهث الإنسان وراء ملذاتها، وبين الباطن وهو المشيئة الإلهية، فزهدوا فى زينة الدنيا وعكفوا على التعبد والتسبيح ابتغاء مرضاة الخالق العظيم.

وأما شاعرنا أحمد سويلم فهو يكابد مثل سائر الشعراء المثاليين مرارة الشعور باغترابه الروحى فى مجتمعه وعالمه، وهو لا يفصح فى كثير من قصائده عمن أو عما تسبب فى محنته، وإنما يومئ إليه فى ثنايا سطوره، الأمر الذى يتطلب من المتلقى قراءة ثانية لقصائده، حتى يدرك أن التناقض بين المثل الأعلى الذى يهيم الشاعر به عشقًا وبين الواقع المعيش هو مصدر معاناته، ومن ثم يرى روحه أسيرة أصحاب السلطة أو المال المعادين للحق والحرية والجمال وكرامة الإنسان، والذين يصمون آذانهم عن صرخات البؤساء المحرومين، ولا يأبهون بنداءات الفلاسفة والشعراء ودعاة حقوق الإنسان.

ويمزج مبدع ديوان (قراءة فى أوراق الغياب) بين غنائه على وتر الاغتراب تعبيراً عن غربته الروحية، وبين الحض المضمر على مقاومة كل من وما يقف عقبة فى طريق الإنسان، حتى يغدو الوطن أجمل والعالم أفضل، ويتحول الغياب الذى عنون به الشاعر ديوانه إلى حضور تنبثق فيه شعاعات النهار من رحم الليل، وكأنه يريد أن يقول لنا إنه يعرف أن أحلك ساعات الليل هى التى تسبق الفجر ولكنه يتمنى أن يتحقق ذلك فى دنيا البشر. وإذا كان الشاعر الإنجليزى شيلى هو صاحب مقولة: (تسكننى شهوة عارمة لتغيير هذا العالم)، فإن أحمد سويلم يدعو مثله إلى الثورة الجائحة التى تطيح بأعداء البشر، وذلك من طريق بعث القيم الروحية، لأن هذا البعث هو الذى ينجى الإنسان السوى المقهور من الغرق فى الطوفان، ويطهره من الآثام.

وعن الحيرة بين الرغبة والقدرة وبين الألم والأمل، ورحلة البحث عن شعاع من الضوء فى نهاية النفق المعتم، يقول شاعرنا فى قصيدته (رماد الألوان): «مسكون بالوهم النازف بين عروقى/ أحسب أنى أملك هذا العالم/ أحضن غيمات الألم الطاغية/ وأحسبها عرشًا من ياقوت/ مسكون بالغربة تنهش لحمى/ أحسب أنى لؤلؤة تشرق منها الشمس». وما يلبث أن يصرح على سبيل الاستثناء بأسماء وصفات ذوى السطوة والطغيان: «أتناسى أن الشمس الآن بأيدى من يمتلك البحر/ ومن يمتلك الصخر/ ومن يتباهى بالسلطان».

وتختتم هذه القصيدة ذات الوقع الشديد فى نفس قارئها بتصوير شاعرنا حسرته لغلبة الطابع المأساوى على شعره، وإحساسه بالحيرة بين النقائض: «فبأى كتاب يفتح لى باب الرغبات؟/ وبأى خطى أزرع أرض الحكمة أو أرض النزوات؟/ وأنا - منفلتا - صرت من الأفلاك؟/ لغتى مثقلة برماد الألوان/ وجهى فوق عباب الألوان/ يتقاذفه البحر وتلفظه الحيتان/ لايدرى أين، متى يرسو فى أى الشطآن».

أحمد سويلم
فى «قراءة فى
أوراق الغياب»

ومن النصوص الشعرية التى صاغها الشاعر للتعبير عن مقته ونقمته على أعداء الوطن ومنتهكى حقوق إنسانه قصيدة (هذيان) ومما يثير الحزن والغضب أن من بينهم فئة من الكتاب والشعراء الذين يدعون فى كتاباتهم وأشعارهم إلى النهضة وإنصاف المظلومين، ولكنهم يقولون ما لا يفعلون، وشر البلية ما يضحك، وقديماً قال ابن الرومى: «يقولون مالايفعلون مسبة/ من الله مذموم بها الشعراء/ وما ذاك فيهم وحده بل زيادة/ يقولون ما لا يفعل الأمراء!!».

يصف أحمد سويلم هذه الفئة بقوله: «.. والحكماء خلف موائد الشهوات/ لا يصغون للصرخات/ هم يتجادلون ويحسبون قوائم الأموال/ أى كئوس خمر يرفعون/ فى صحة الأطماع والقتل الجديد».

غربة الشعر واللغة:

يعد أبو تمام أول شاعر عربى صور غربة الشعر، وذلك فى أبيات مأثورة لا سابقة لها فى مغزاها فى ديوان الشعر العربى، وقد رأى أن هذه الغربة موت، لأن الشعر هو الحياة فى أروع تجلياتها، فإذا اعتراه الفناء فقد المرء أجمل وأكمل ما يصله بالوجود واستحال إلى جماد أو عدم:

ألا إن نفس الشعر ماتت وإن يكن
عداها حمام الموت وهى تنازع
سأبكى القوافى بالقوافى فإنها
عليها ولم تظلم بذاك فواجع

وعلى منوال هذا الشاعر الفذ المجدد الذى لا نظير له فى عصره باستثناء ابن الرومى فى ابتكار المعانى والصور نسج أحمد سويلم إحدى روائعه وهى قصيدة (الحروف المالحة) التى يستهلها بالأبيات التالية:

«وماذا عن الشعر يا سادتى؟/ وهل آن أن يتدثر تحت عباءته فى الصقيع/ ولايمنح الدفء للمتعبين؟/ وهل آن أن يتخلى عن الحلم، يخسر لعبته/ بعد أن كان فى ساحة العدو يسبق كل الخيول؟» إنه الجواد الجامح الذى فقد صهيله تحت وطأة معاناته فى مجتمعنا الذى لا يعى معانى الحب والجمال والتواصل الإنسانى، وبات لا يشغله إلا البحث عن الملذات الدنيوية، غافلا عن القيم والمثل العليا التى يحلق فى سماواتها أولو العزم من الأنبياء والحكماء والمصلحين، وأولو المواهب من أرباب القلم وفى صدارتهم الشعراء.

لقد تخلى الشعر فى زماننا عن دوره ورسالته، وملأت فراغهما العجمة والتفاهات، ففقدنا هويتنا وجفت ينابيع أصالتنا، لأن الشعر واللغة هما جوهر هذه الهوية وتلك الأصالة، فإذا اندثر أمس الوطن والأمة أطلالاً ينعق فيها البوم وأغربة البين، وبتنا لقيمات سائغة فى أفواه أعدائنا ويا ويلنا.. لقد نظم حافظ إبراهيم سنة ١٩٠٣ قصيدة ينعى فيها على لسان اللغة العربية حظها بين أهلها ويستنهضهم لإحيائها قائلاً:

فلا تكلونى للزمان فإننى
أخاف عليكم أن تحين وفاتى
فإما حياة تبعث الميت فى البلى
وتنبت فى تلك الرموس رفاتى
وإما ممات لا قيامة بعده
ممات لعمرى لم يقس بممات

هكذا يردد شاعر النيل ما قاله شكسبير: نكون أو لا نكون، ويجدد أحمد سويلم هذا المعنى بصياغة حديثة مبتكرة فى بكائيته للشعر لسان العرب وسر عبقريتهم فيقول: «وماذا عن الشعر ياسادتى؟/ وأنا أشهد الآن أن الزمان يضيق/ وأن المدى فى العيون يغيم/ وأن السماء سراب/ وأن البحار صقيع/ وأن غداً لا يزال يغط بنوم طويل». وفى هتاف شجى يستصرخ الوطن أن يلد من ينقذ الشعر من كبوته يستطرد: «من تراه يلملم أشلاء أحلامنا فى الدروب/ وينفخ فيها فتصحوا وتنمو ولايعتريها الذبول؟/ من تراه يقيم جداراً تصدع من صلف الريح/ والشمس من فوقه يعتريها الذبول؟/ من تراه يمزق ثوب الحداد الذى غلق الأمس أجسادنا/ فغدا العظم والجلد والنبض، والقبر يمشى على قدمين؟».

إنه الزمن الكئيب الذى ألقى بظلاله المعتمة على مواطن النور والبهجة التى تتمثل فى الشعر، وعصفت رياحه الهوجاء

بأحلامنا، وقصفت أزاهيرنا، فأصبح الربيع خريفًا موحشًا. فلا غرو أن يستعيد شاعرنا ماضيه الحبيب: «أهذا زمان يباغتنا بالعواصف؟/ أم القلب صار خريفًا، وودع كل الفصول؟» وما يلبث سويلم أن يستنفر قوة الحياة ويستحيى ذكرياته عن العهد السعيد، وحنيته إلى الصيف المضىء بعد الشتاء الكابى: «أريد استعادة صيفى القديم/ أريد الشتاء يفجر ظلمته/ فإذا الأفق أجنحة للملائك/ تتساقط ريشًا من الحلم/ نتسابق نقبضه حزمة حزمة/ فى حكايا المساء العليل/ أريد الربيع الذى تتطهر فيه القلوب/ وتسقط فيه نيوب الزمان اللعين».

وعودًا على بدء يستغيث شاعرنا بالمخلص الأمين الذى يبتر يد الجلاد حتى لا يهوى سيفها على عنق الشعر، والذى يدرأ القبح عن عالمنا ويضىء حنايا القلوب، ويقيها عثرات الطريق وجور أرباب الظلم والظلام: «من ترى الآن ينبت فى غربة الحرف سنبلة ورحيقًا/ ويعزف لحن اشتعال المدى وانصهار الجليد؟/ من تراه يعيد ملامحنا من جديد؟».

والذى يؤرق شاعرنا أن الشعر ليس غريبًا فى المجتمع فحسب، بل إن غربة الحرف قد انتقلت إلى من ينتسبون إليه، فلقد غلب الأدعياء على الأصلاء مدعين أنهم مجددون، والحق أنهم يستعيرون ثوب الأجنبى باسم الحداثة: «كم مرة أخرى نعيد إمارة الشعر القديمة/ تصهل الكلمات فى صدر القصيدة/ ثم تفصح عن ملامحها/ فتقطر فى قلوب العاشقين».

ولا تعنى هذه الابيات انحياز أحمد سويلم للقصيدة الكلاسيكية واتخاذه موقف المعارضة من قصيدة النثر، وكيف وهو الشاعر المجدد الذى يجيد كتابة الشعر الحر المسمى الآن بقصيدة التفعيلة، فهو كما حدثنى فى حوار بيننا يرى تنوع المذاهب الشعرية، وإنما يرفض التغريب ويرى بعض النصوص هذيانًا، ولكنه يستنكر إطلاق مصطلح قصيدة النثر، فالشعر عنده إما موزون مقفى أو متحرر من نظام البيت ولزوم القافية، محتفظ بموسيقى الشعر أو ما يسمى بالبحور. ونرى ألا بأس من المصطلح المشار إليه، فهو من قبيل المجاز. وكان حسين عفيف يكتب نصوصًا نثرية شاعرية فى الأربعينات من القرن الماضى وينشرها بصحيفة الأهرام تحت عنوان (الشعر المنثور) المرادف لقصيدة النثر، دون أن ينكره عليه ذلك قارئ أو ناقد.

وعن حيرة شاعرنا بين عباب الأمواج المتلاطمة، وهم الذات وهموم الوطن، والوهم والحقيقة، والحياة الآسنة والموت المجانى على الدروب الظامئة إلى دم من يطرقونها ابتغاء رزق حلال، فهم الأبرياء الضحايا، يسترسل الشاعر مستعينًا بالشعر واللغة لإقالته من وعثاء الطريق ووحشة الليل: «معتصمًا كنت بأفلاك الحلم/ أنادى باسم الحكمة حتى اشتعلت لغتى/ صرت بها قنديلاً محترقًا»، والعبارة الأخيرة فى هذا المقطع الاستهلالى تتناص مع العباس بن الأحنف فى بيته المأثور: (صرت كأنى ذبالة نصبت/ تضىء للناس وهى تحترق) ثم يتضرع شاعرنا إلى قلبه الجريح أن يبرأ من أسقامه، ويلبى دعاءه أن يهديه إلى اليقين بعد الريوب والحكمة بعد الغى والضلال، فقد انبهمت صور الطريق وعز الوصول، واستشرى الألم واليأس:

«أقرع أجراسًا لاتصدر نبضًا/ أطلق عينى جناحين/ فلا ألقى من ليلى ومضًا/ أخبرنى يا وجع القلب النافر فوق عباب الأزمان/ أخبرنى: أى طريق يأخذنى يرحل بى فوق الموج إلى جزر الحكمة/ وأنا ما عدت أفرق بين الصمت وضوضاء الكلمات/ ما عدت أفرق بين الزبد وألوان الموجات/ ما عدت أفرق بين حياة راكدة والموت على أرصفة الطرقات».

الموهبة التصويرية:

يبنى الشاعر أحمد سويلم قصائده على قاعدة من الصور الفنية التى توحى إليه بها مخيلته الخصبة وأفقه الواسع، ولا سيما أنه نشأ فى أحضان الرومانسية أشكالاً ومضامين، ثم تطور فمزجها بالواقعية ومسحة رمزية أحيانًا، ولكنه فى كل المراحل التى مر بها بقى شعره يستقى من ينابيع الخيال، مصدقًا لقول الفيلسوف المتصوف ابن عربى: (لولا الخيال لكنا فى عدم) لأن الخيال هو الذى نلجأ إليه أحيانًا كبديل لبؤس الحياة وبأس الواقع القاسى. ونستشهد فى هذا المقام

أحمد سويلم في «قراءة في أوراق الغياب»

بقصيدة (الآخر) فهي دليل ساطع على الموهبة التصويرية لأحمد سويلم، وقدرته على إبداع رؤى باهرة، فهو يتخيل أنه شاهد في المرآة شخصاً آخر غيره، وكان ما كان:

«مختلفاً كان/ متشحاً بالزمن الغابر كان/ مزهواً بعروس الشعر ووهج الحب وسلطان الحكمة كان/ مختلفا كان/ ينظر لي مثل غريب لم أره قط وكان» ومثل مصور حاذق يرسم شاعرنا ملامح وحركات هذا الذي أبصره فجأة في مرآته، ولم يكن صورته، بل كان كائناً مختلفاً لم يعرفه من قبل، وما يلبث الرسم الشعري أن يتحول إلى لوحة تشكيلية سيريالية تبهر وتسحر لغرابتها:

«يتفحص سحنة وجهي ثم يفكر/ يدخل فتحة عيني اليمنى/ يخرج من فتحة عيني الأخرى». ويلتقي الشاعر ويا للمفاجأة باثنين من رموز حضارتنا اللغوية هما سيبويه وأبو الأسود الدؤلي، فيتبادل معهما الحديث مفسرين له كنه هذا الكائن الغريب: «فاجأني «سيبويه وحدق في الدؤلي» كثيرا/ قالا: كان/ يمكن أن تعني الماضي والحاضر والآتي». ثم يصف الشاعر المرآة في كل أحوالها الراهنة، واحتمالات ما سوف يطرأ عليها من تقلبات بفعل القدر أو البشر «عدت إلى المرآة/ قلت لنفسي: ماذا كان/ لو ماء المرآة تعكر صفوه/ أو فوق المرآة تقاطر بعض رذاذ/ أو خدش حياء المرآة بورق اللصق لكان/ معوجًا أو مغموراً بالماء/ أو منشطراً بين شروخ المرآة».

ثم تتحول القصيدة من مرآة الجدار إلى مرآة الذات، وكأنما ينتقل الشاعر من منطقة الوعي إلى منطقة اللاوعي، وتلك خاصية نعرفها عند المبدعين ذوي الإحساس المرهف والفكر المتأمل في نقائض النفس والوجود، ومنهم أحمد سويلم في حيرته بين الشك واليقين، الوهم والحقيقة، مما يضفي على بعض قصائده مسحة فلسفية يصوغها في نسق تصويري بديع:

«لست أنا من شاهدت ولكن كان الآخر غيري كان/ في ذاكرتي الأولى/ أضحك يضحك لي/ أجذبه يجذبني/ يمسك بخيوط دمى يوثقها/ بمواثيق النطف الأولى كان/ حين نظرت بمرآتي اليوم أراه مختلفا كان الآخر كان/ من يمنحني الآن القوة/ أن أنفيه من عيني/ وأنفي معه كان وكان». إنه إذن انشطار الذات، فالذي شاهده الشاعر في المرآة مختلفا عنه هو نفسه وليس غيرها.

أسلوب الترديد:

من أبرز السمات الأسلوبية في قصائد أحمد سويلم تقنية التكرار، فهو يردد في كثير من هذه القصائد أبياتًا تتوسط النص عدة مرات أو ينتهي بها، لتأكيد المعنى أو تعميقه أو موسقته. وتتبين هذه التقنية في ترديد لفظ الحلم ومشتقاته في كثير من النصوص لدلالته على العالم الذي ينشده الشاعر ويلوذ به عوضًا عن جهامة الواقع. كما تتكرر كلمة الزمن ومشتقاتها ومترادفاتها للدلالة على ما يصيب الشاعر من شجن واكتئاب حين تمضي عليه الأيام والأعوام سراعًا قبل أن يحقق أمنياته، ويعني الزمان عنده غالبا الدهر الذي تتحطم آماله على صخرته، أو العصر الراهن بسوآته وجنايته على أوفى أبنائه لوطنهم، وهم المثقفون عامة والشعراء خاصة الذين يعانون الاغتراب كما نرى في قصيدة (الحروف المالحة).

وتتعدد أوصاف الزمن في الديوان، فإذا كان المتنبي قد وصف عصره بالزمن الوغد، فإن شاعرنا يصفه باللعين والشحيح، أما الزمن الذي يبتغيه فيصفه بالصامت والمستحيل والعصي.

وتتكرر بعض العبارات في الديوان، فتشبه القرار في السيمفونية الموسيقية، وقد تستهل بها القصيدة وتتردد في مقاطعها ثم تعود في ختامها. وكثيراً ما يوفق الشاعر في هذه السمة الأسلوبية إذ يوظفها لغرض فني، ومن نماذج الترديد الموفي بأغراضه عبارة (كم مرة) التي وردت أربع مرات في قصيدة (هذيان) إذ تدل على استمرار الظواهر الاجتماعية والسياسية والثقافية المشينة، وعبارة (أحسب أني...) ومثلها (ومن) إذ يتعمق المعنى وتتطور صوره مرة بعد أخرى، وكذلك (من ترى) لدلالتها على نداءات الشاعر الحارة ابتغاء بزوغ نجم ثاقب يضيء طريق السادر في أحشاء الظلمات. أما

التكرار غير الفنى وهو قليل فيبدو فى عبارة (وهل آن) فى قصيدة (الحروف المالحة)، وإن تضمنت تكراراً فنيًا لعبارة (من تراه) إذ عمقت بصورها المتنوعة إحساس المتلقى بأزمة الشاعر، وهو يعبر عنها بصيغ فنية ذات رونق وبهاء وحس توقيعى مرهف.

الأسلوب الدرامى وشعر الومضة:

يجمع أحمد سويلم بين القصيدة الغنائية التى تعبر عن وعى ذاتى وبين القصيدة الدرامية التى تصدر عن وعى جمعى، والتى تجلت فى قصيدة (الآخر)، إذ تعددت فيها الشخصيات، وتضمنت حوارات بينها، وبنيت على أحداث من الواقع ومن الخيال. ولا غرو أن يبدع شاعرنا تلك القصيدة، فهو الشاعر المسرحى المتمكن من الأعمال الشعرية الدرامية، وقد أثرى الأدب العربى الحديث بعشر مسرحيات شعرية.

وقد تضمن الديوان عدة قصائد قصيرة تسمى اليوم شعر الومضة، اختتم بها هذا العمل الشعرى الذى يبلغ الذروة فى الرؤى والتأملات والتشكيلات الفنية التى لا تتأتى إلا لشاعر كبير أتقن صناعة فن العربية الأول كما اكتملت لديه الموهبة والخبرة فى الفن المسرحى، وجمع بين الذات والموضوع، ومن تلك النصوص الومضية مقطوعة (إلى القمر): «كنت لى حين صرت هلالاً وحين اكتملت/ صرت للعاشقين جميعًا/ متى تصطفينى بوجهك وحدى/ أرسم حلمى/ وكل مساء أجدده/ ناعمًا بالسكينه». فهذه المقطوعة تشبه غنائيات الشاعر اليابانى (باشو)، وهو عميد شعراء (الهايكو) الذين أبدعوا هذا الفن المتفرد فى معانيه وأخيلته وصياغاته، وتعبيره عن وحدة الوجود.

ومن هذه النماذج التى اختتم بها شاعرنا ديوانه المقطوعة الثانية من قصيدة «إشارات»، إذ اكتملت فيها مقومات قصيدة الومضة من إيجاز وتكثيف ومسحة قصصية ومفاجأة مثيرة للدهشة فى الختام: «كاملة أم ناقصة أنت/ لا أهتم/ ليست تلك المسألة فكل جمال الدنيا/ أشهده حين أحدق فى وجهك/ لا يعنينى شىء آخر من دنياى/ فأنا أتعلق فى أهدابك/ حتى لا أسقط فى أوحالى».

ومثلما استوحى أحمد سويلم القمر استلهم البحر وكائناته، وذلك فى مقطوعة «إلى البحر» الدالة على خصب المخيلة: «مرة حدث البحر عنى/ فجاءت من البحر حيتانه تتحرى الخبر/ وتظن بأنى أزاحمها البحر إذ أنتحر/ قلت: ألقيت بعض همومى/ فإن لفظتها معاطفكم/ فأعيدوا لى همومى مملحة/ علها تمنح الدفء للقلب/ بعد عناء الصقيع».

علاء الدين وحيد

عبدالغفار مكاوى و« أحزان عازف الكمان »

وسط ضجيج وعجيج مكبرات صوت الساحة القصصية الأشبه بمولد صاحبه غائب، التى تموج بالكتابات الانتهازية والمرتزقة واللعب بالثلاث ورقات وادعاء الأيديولوجيات، وتلوث الحياة العقلية والأدبية، يكاد يختفى أصحاب الأقلام الأمناء الذين لا قبل لهم بمسايرة ما تنفث الشللية فى منابر النشر من فساد. وتصبح متابعة قامة كبيرة مثل عبدالغفار مكاوى ضربًا من العناء، والمتلقى لايقف على صدور إبداعه الجديد، فى أجواء تتجاهل ظهور الأدب الأصيل.

وفى هذا المقال سأناقش ما طالعنا به أديبنا الكبير فى مجموعته القصصية « أحزان عازف الكمان » التى نشرتها « دار شرقيات » فى النصف الأول من عام ٢٠٠٦.

ومن طباع الفن الحقيقى إضافة الجديد إلى ما تواضع الناس عليه، فهو فى إثرائه العقل والوجدان يقدم بتغلغله فى الأعماق تفسيراً ربما غير مسبوق لما انتهى النظر إليه فيما يعرض. كما أن المضمون الأصيل يستدعى الشكل غير المصطنع. وهو ما يسم تجديد عبدالغفار مكاوى فى تكنيكه.

وقصة فناننا بروحها المصرية الصميمة وشخوصها المحلية الأصيلة وأجوائها الشعبية، تفضح ما تعج به حياتنا القصصية من تهافت وانتحال وتغريب والسطو على ملامح أجنبية وادعاء التجديد الذى يفرغ المضمون من محتواه ويقصيه عن أرضنا وسمائنا.

يظن كثيرون أن معايشة المجتمع ترتبط بالغوغائية وأشباهها، وأن الصوت العالى والشعارات هى أنسب الوسائل للإقناع بالتعايش.. وهذا غير حقيقى. فلم يكن الصياح يومًا جديراً بالفن والصدق والمتابعة الحقيقية. وعلى عكس هذا الفريق يتشكل إبداع عبدالغفار مكاوى. الذى ينأى صاحبه دائمًا بحكم طبيعته وتأمله عن هذا السبيل.. فى نفس الوقت الذى ينغمس فيه فى قضايا الجماهير، التى تصبح من همومه وتتصدر معالجته أو تنبث فى الثنايا.. فهى فى الأصول والفروع، تتاخم وتتخلل القضية الأساسية مهما بدت بعيدة عن الأحداث.. تفرض وجودها وتتفجر مهاجمة الفساد والانحراف واستغلال النفوذ وبلطجة المسئولين وغيرها من الرزايا. وبذلك تستكمل الصورة التى تكاد لا تفلت منها ملمح من قطاعات المجتمع المصرى ومشاكلها.. حتى المثقفين والأدباء.. إلى فضائح الفساد والانفتاح وسماسرة العصر الذين لم تنج منهم سوق الأدب والفن التى ترتفع فيها أصوات الشطار ويغطى الصوت المرتفع على الأصوات الهامسة التى آثر أصحابها أن

هذا مقال لم ينشر من قبل للأستاذ علاء الدين وحيد اختص به مجلة «ضاد» قبل رحيله .

يلزموا كهوفهم ويعملوا فى صمت أو يستسلموا للصمت اليائس المترفع عن فتح فمه بكلمة أو آهة واحدة. (ص١٢١).

وتستوعب قصة مكاوى فى السنوات الأخيرة، المزيد من تحليل نفوس شخوصها، متوقفة عند دقائق الشخصية ومكوناتها وحدودها، وما ألحقه الماضى والحاضر، والسمات التى برزت فى النسيج الحى على مدى العمر، مشكلة ملامح ظاهرة وباطنة. والثانية أكثر خطراً لأنها لا تعلن عن نفسها إلا عند وهنها.

ومن موقع الريف المصرى الذى يعرفه فناننا جيداً، لأنه احتوى مولده ونشأته، تصور إحدى روائع المجموعة وهى «لا» وقع الأخلاقيات الزائفة والتقاليد الجامدة والتمسح الكاذب بالدين على الصغار. فالأب قاس صارم على أهل بيته خاصة زوجته، يعاملها مع طيبتها بشدة ويضربها لا يرحم ضعفها ولا مرضها. ويتمزق الصغير ولايملك لها مع شديد حزنه شيئًا. وتنتفض روحه غاضبة وقد سدت أمامه أبواب السماء والأرض، وينطلق رفضه لكل الأشياء وتعبر «لا» عن هذا الغضب. وعندما تموت أمه من القهر المحيط، تشتد ثورته وتصبح «لا» هى الرفض المطلق والنقمة المطلقة على كل شىء. وجاءت وفاة الأم لتمثل ضياع المعانى الطيبة فى الدنيا. وعند دفنها ورغم إبعاده عن طريقها، إلا إنه يتسلل ويتشبث بالجثمان مستنكراً إيداعها القبر، مردداً صيحته المكلومة «لا». ويغرق فى بحر الأحزان، يضاعفها زواج أبيه قبل مضى الأربعين.

ويحاول أخوه الأكبر الذى يطلب العلم فى البندر أن يخفف عنه، ولكن الجرح غائر ودفين، والصغير محاصر بأحزانه ورفضه وتشتعل ثورته فى تلطيخ جدران القرية بسواد «لا» ويضبط ويساق إلى المركز. ولا ينقذه من مأزقه إلا مدرس كان يحبه، اضطر من ناحية أخرى تحت إذعان المسئولين وهو حزين، إلى ضربه على ملأ من المدرسة والقرية.

ويماثل ضياع الحقوق فى الأسرة ضياعه فى الوطن والعذاب الذى لقيه الصغير.. إسقاطًا لما تعانيه الأمة المقهورة.

ومع تشابك الأحداث وتداخل العوالم بين اليوم والأمس، ولمعان شخصيات منطفئة وانطفاء أخرى لامعة. يتغير الخط الأساسى لصبينا الريفى، الذى أتيح له التعليم فى كندا ليصبح من كبار العلماء فى العالم. وتحافظ القصة على تماسكها وتظل الروح الكامنة القصية، متصلة بقريته المصرية النائية التى تهفو النفس إليها، حتى يرجع إليها صاحبها.. لا لتصور المعالجة الاستجابة العاطفية فحسب، بل ليسجل القلم أيضًا ما يجره التدهور للبلد المتخلف الذى يظل راسفًا فى قيوده بفعل القهر بينما العالم كله يتقدم.

والنظرة النقدية لإبداع «لا» تجعلها أكثر تأثيراً وإقناعًا من قصة يوسف جوهر فى مجموعته «الصدى والصوت» التى التمست نفس الأجواء فى الوطن والمهجر، ولكنها اطمأنت إلى المظاهر الخارجية فى القرى السياحية التى قامت على حساب فقر الجماهير وحرمانها من حقوقها.

ولأن فناننا يصدق مع مشاعره ومعالجته ولا يتعمل، ينبض القلم بالإخلاص الذى ترتوى منه الأحاسيس وتبلغ الشغاف. ولما كانت إنسانياته تغترف من الواقع، نائية عن التهويم والتجريد والسطح، فهى تبلغ ذروة الإحاطة والتعايش. ويصبح الجانب الإنسانى أكثر حميمية وإرهافًا عندما يستقطب الحياة الخاصة لعبد الغفار مكاوى نفسه فى منطقة الذكريات، سواء فى التناول المباشر أو غير المباشر.

من اللون الأول «القبلة الأخيرة» التى تتناول عاطفته نحو أمه.. الريفية الحنون الغارقة فى عمل البيت، ومع إرهاقها لا تشكو ولا تسمع كلمة شكر من أبنائها. وتتخذ القصة من مجىء صاحبنا إلى قريته استجابة فى الظاهر لطلب شقيقه دعمه والوقوف إلى جانبه فى إعادة بناء البيت القديم – باسم الأخ طبعًا – بينما يعنى أكل حقه تحت زعم أنه بيت العائلة جميعًا. أما الباعث الباطن. فهو إلقاء نظرة أخيرة ووداع لمنزلهم القديم قبل هدمه.. وهذا المدخل يتيح كشف الأغوار لأكثر من ملمح يتصل بالعوالم الداخلية والخارجية.. ناقداً ما يخفى على السطح من علاقات.

والعلاقة بالبيت الريفى العتيق، تشمل الطفولة والصبا والشباب والأحلام وجهد الدراسة، فى تجمعها حول الأم الحبيبة لتنتهى عند آخر زيارة امتنع عليه فى «لهوجة» العودة وانتظار السيارة له وهو يلم حاجياته، إلى إغفال أن يقبلها قبل المغادرة.. وهو وداع شديد الحميمية عند كل منهما.. ومع ذلك

عبدالغفار مكاوى و«أحزان عازف الكمان»

فاته وندم طويلاً على قبلتها التى حرم منها، ولم يكن يعرف أنه لا لقاء بعده إذ ماتت بعد قليل.

وتمثل اللون الثانى من إنسانيات مكاوى، قصته «اللحظة الضائعة».

إن مجرد بارقة تلوح أو حادث يطرأ، يفجر ينبوعًا يتدفق وحياة تبعث من جديد تمتد من الماضى إلى الحاضر.. نداء باسم بطل القصة وهو يعبر الطريق فى يوم قائظ، تعيد إليه نبض القلب ثانية بعد أن خفتت ضرباته وهى يلتقى بزميلة صاحبته فى الكلية زمان. فإن «لحظة واحدة نبهته إلى العمر الذى ضاع منه. ذكرته بالكنز الثمين المنسى تحت رمال الأيام والسنين فى شعاب الرحلة المضنية فى متاهات البلاد والعباد. وجاءت اللحظة المفاجئة كاليد الرحيمة فانتشلته هو والكنز القديم المفقود ونفضت عنهما أكوام التراب والأوراق المصفرة الذابلة». (ص٣١).

والأمس ليس كما يظن أصحابه كائنًا مكتملاً قال كلمته الأخيرة فى مضامينه ومضى، فانطواء صفحته حملت معها أيضًا ما اعتورها من نقص وحقائق غائبة. فالراوى يكتشف بعد الزمن الطويل الذى انقضى، أنه بينما كان يحب صاحبته التى رفضته صراحة وتغزل فيها بشعره.. كانت زميلتها تعشقه وتكتب فيه الشعر.

وليست خفايا الأمس وحدها التى تناقشها قصتنا، بل تعرض كذلك لإمكان تعديل إخفاق الماضى وتحقيق الحلم القديم الذى لا يزال مرجوًا، خاصة بعد أن أصبحت نعمة أرملة وتعانى من تركة مثقلة فى زواج فاشل. ولكن لأن الأمس المنقطع يصبح مجردًا لا صلة له بالنبض الحى، يفاجأ بطلنا بصورة مناقضة لما أصبحت عليه نعمة الرشيقة الفاتنة من بدانة وترهل وشيخوخة مبكرة.. وهوى النموذج من حالق.. مبدداً معه عالمه كله.

ويعزف قاصنا أكثر من مرة وفى أكثر من قصة تنويعات لحنية مختلفة على شخصية بعينها هى: العاشق الخائب الخجول، الذى ضيع فى الأوهام عمره.. فى شبابه وكهولته. لم يكتف بألا يثمر غرامه من جانب واحد - جانبه هو - شيئًا، بل تابعه فى أحلام يقظته باستعادة المحبوب فى يوم قادم. وتمر أربعون سنة وهو يحتفظ بالهوى حتى يصدم بخيبة ثانية قاضية.. شأن الحالمين الخائبين.

والأقلام الشريفة دائما ضد العنف والقبح والانحطاط.. مهما أحاطها ومجتمعها من نظم قهر وعناصر فساد.. تنفث الأمل والقوة والمقاومة على المستوى العام والخاص. وتناضل كما فعل صاحب «أحزان عازف الكمان»، فى سبيل الصحة والحيوية واليقظة. لا تعرف اليأس مع المرض المستعصى الذى استلب الوعى سنوات طويلة، وترك ضحيته بلا ذاكرة لا يتعرف على من حوله. وتفرض واقعية المقاومة والاستعانة بالجذور والقوى الروحية. ولايجد صديقه الذى يعوده من وسيلة تصله بالجسد الغائب عن الآخرين، إلا بمخاطبة اللاوعى فى أحب ما كان يشتهى وهو المسرح، فى أكثر مواقفه خصوصية فى بداية حياته الفنية، عندما اشتركا سويًا فى عرض مسرحى. ويستمر فى مخاطبته مذكراً إياه بتفاصيل حميمة.. هامساً صارخًا، لعل صوته يصل إلى الأبعاد القصية التى تبدو شديدة النأى. ويكرر محاولاته، وقد تركته الزوجة وحده فى المسكن، وبعد لأى تنبه الآخر وبدأ اللسان فى التمتمة والهمهمة يخرج حروفًا متقطعة. وأخذ صديقه يهزه طلبًا للمزيد من الاتصال. وتصل الزوجة والابنة ويصدمهما ما تشاهدانه ولا تفهمان الدافع، وتصرخان مولولتين ويقع المريض من بين يديه. ويضطر الصديق إلى المغادرة آسفًا.

وهموم الآخرين تشغل فكر مكاوى وباله، فهو بأخلاقياته وعواطفه يضعف إزاءها ولا يستطيع تجاهلها، ويجعلها نبض قيمه سواء التى يدخل أصحابها ضمن صلاته الشخصية أو البعيدة.. ولكنها بأحزانها تؤله. وإذا كانت القصة الفائتة تتناول مأساة أحد أصدقائه وهو المخرج محمد عبد العزيز، فإن «الملقن» من اللون الثانى التى تصور ما ألم بالممثلة الشهيرة فاطمة رشدى فى سنواتها الأخيرة البائسة، من هم وشقاء، بعد أن عاشت طويلاً ثرية مترفة متلافة تتقلب فى أعطاف النعيم لا تحسب حساباً للغد.

وكما يفضل فناننا الكبير فى حياته الخاصة، أن يتجاهل عيوب الآخرين ويركز على مزاياهم. فعل ذلك فى معالجته لمأساة فاطمة رشدى، فلا يذكر إلا الجانب المضىء مغفلاً ما عداه.

وإبداع كاتبنا دائما يكرس بكل الأشكال قيم الوفاء وإنكار

الجحود، وهى من خصاله طوال عمره، يسحب ظلها على الحاضر والماضى والتاريخ البعيد أيضاً. كما جسدت «الزرقاء تحتضر» التى نسى قومها فضلها فى حياتها حتى بعد أن سمل العدو عينيها.

والمرض أحد معالم «أحزان عازف الكمان» يتلازم مع شيخوخة الكثير من شخوصها ويسرى فى كيان أحداثها. ويكون الغياب عن الوعى بسبب الجلطة أو الإصابة فى المخ من بواعثها. ولعل هذه العلة التى تفقد المرء رشده وتنسيه نفسه وتلغى ذاكرته، وتجعله مسلوب اللب والإرادة.. الأكثر إيلاماً لأهله ومريضهم العزيز يبدو شخصاً آخر بلا ذاكرة، لا صلة له بمن كان مقطوع الجذور بأمسه إلى درجة الإمحاء، مما يضاعف الآلام.

والاهتمام البالغ بأجواء المرض، يمكن من فتح آفاق أبعد تستنطق ما وراء اللسان المعقود والفم الأبكم والكلمات الخرساء. فبينما تقف المعالجة أو تكاد فى قصة عند خارج المريض، تتجاوز فى أخرى إلى داخله. وتجعل المصابة تشعر بما حولها وتسمع ما يدور وتفهمه. وإن لم تستطع الإبانة بما يقف فى حلقها.

ولا نظن أن هناك أديباً عربياً كبيراً غير عبدالغفار مكاوى، الذى يتسم جانب كبير من إبداعه باستيحاء تجارب الآخرين - ويعلن عنه - كأن طاقاته الخلاقة فى هذا النطاق لا تستطيع أن تفجر فكراً يماثله أو أكثر منه. فماذا وراء هذا الاستيحاء الذى يصبح ظاهرة، تكاد لا تخلو منها مسرحية مكاوى وقصته فى مختلف أدوار حياته حتى فى أحدث أعماله «أحزان عازف الكمان»، التى تبلغ الأعمال المستوحاة نصف عدد المجموعة أى ثمانى قصص.

الباعث الأول: إيمان فناننا الكبير بوحدة التجربة الإنسانية وشيوعها فى مختلف الأزمنة. فالإنسان وخلاصه وهمومه وتطلعاته هى وحدة واحدة، مهما تباينت الأوضاع والتقاليد. كما أن رؤية الفنان الأصيل اللامحدودة تستوعب جوهر ما يضيفه الآخر، الذى يجب الاعتراف به. وهو ما يفعل دائماً عبد الغفار مكاوى، بعكس الكثيرين الذين «يسطون» على أفكار غيرهم وينسبونها بلا حياء إلى أنفسهم. كما أن التجارب الحيوية السابقة التى يعتمد عليها المبدع الأول، تدفع عمقها إلى أن تبعث من جديد فى النبض الدافئ.. بجانب عملية الإسقاط إزاء حكم القهر والسلطان الظالم.

وتأثر الفنان الأصيل لا يقف عند حدود الأعمال والأسماء الكبيرة التى تستأهل أو لا تستأهل شهرتها، بل تحفل بالعمل ذاته.. لا يتوقف عند الرواد أو زملاء مسيرته بل يهتم بمختلف الأجيال حتى الشابة منها مثل محمد المنسى قنديل أو عماد الغزالى. فموضوعيته تنأى به عن السير مع التيار أو ما تضفيه أبواق الإعلام على الكثيرين من هالات فاسدة.

والحرية التى تشكل نبض وقلب وعقل وفكر صاحبها، عبدالغفار مكاوى، من الطبيعى أن يمتد وجيبها إلى أبعد الآفاق لأنها جماع الروح. وتستوقفه حتى فى الأسطورة الإغريقية، فيلتمسها فى كتابة وتصوير «إيكاروس»، الذى تعده الأسطورة أول إنسان طار فى السماء بجناحين مثبتين بالشمع. دفعه إلى ذلك الثأر من الحاكم الظالم الذى يضيق على الجماهير حرياتها. ولما كان لا قبل له بمواجهته وجها لوجه، فقد اهتدى هو وأبوه المخترع إلى سلاح جديد يهدد.. «التحليق فوق السجون والمنافى.. فوق الطغاة والجلادين..» (ص٢٦٩).

هل يحمل صاحب القلب الكبير كل هذا التعايش الخالص للناس وبنى قومه، وكل هذا الحزن للبشر فى صور تتنزى بالألم وتقطر شجوناً وتعاطفاً ومواساةً، فى ذات الوقت الذى تعالج فيه قضايا المجتمع وفئاته الحيوية؟

فى القصة الرائعة «فراشات الأسئلة حول الجسد المهان» التى تتناول اللحظات الأخيرة فى تنفس شاعر بائس، لم يتح له فساد الحياة الثقافية أن ينعم بحقه بل أن يحظى بفرصة نشر وسط الشللية، وما كابد من شظف وبؤس وإهمال، لم يلقه فى حياته فحسب بل فى موته أيضاً إثر حادث شاحنة صدمته وقتلته فى الحال. والهوان الذى لقيه جثمانه حتى وورى فى مقابر الصدقة، من خلال شخصيات خيرة وشريرة ومبالية ولا مبالية واستخفاف بالغ.

إن «أحزان عازف الكمان» تتويج رائع لقصة عبد الغفار مكاوى على امتداد مسيرتها الإبداعية المناضلة.

◆ عبد الجواد خفاجى ◆

«لحس العتب» وسلطة العنوان دراسة تحليلية لرواية خيرى شلبى

(١)

إن سلطة عنوان العمل الروائى عمومًا تنبع من مركزيته، بمعنى ارتباطه دلاليًا بكافة جوانب البناء السردى أو الأبنية السردية ومستوياتها. وهذا من شأنه أن يعطى للعنوان قيمته الجوهرية، ويجعل منه عمدة فى عملية التلقى، كما يجعل منه بوابة لازمة للولوج إلى العالم السردى، بمستوياته المتعددة، وأبنيته المتنوعة، وفضائه، اللامحدود. هو فى الأعم بوابة ضوئية مركزية تنبثق منها خيوط الضوء، لتمتد، ولتضىء كافة ما يمكن أن يطأه المتلقى الذى يجوب هذا العالم السردى.

ولعل هذا التصوير الأخير يركز على فاعلية العنوان فى عمليات إنتاج الدلالة الكلية للنص. ومن ثم ليس من المستغرب أن ترتكز مثل هذه الدراسة التحليلية على العنوان بصفة رئيسية، لأن هذا الارتكاز هو بمثابة نقطة الانطلاق المكوكى بين العنوان وكافة الجوانب السردية.

وقد لاحظت أثناء قراءتى الأولية للرواية أن عنوانها (لحس العتب) يتمتع بحضوره الدائم أينما اتجهت، سواء بقدرته على إثارة الأسئلة أو بتجسده الحى كفعل يرقى إلى مستوى الحدث الجوهرى غنى الدلالة، أو بتخفيه كمعنى تحتى لكل ما يتراكم على السطح، من أفعال.

والأمر على هذا النحو جعلنى أتوقف عند سلطة هذا العنوان، وإمكانية استثمار سلطته هذه لصالح هذه الدراسة التى تسعى إلى إنتاج الدلالة بصفة كلية. وفيما أظن أن هذا الهدف هو ما يجب أن تسعى إليه بداية أية دراسة تحليلية للأبنية السردية ومستوياتها.

***

«لحس العتب».. مفردتان تحيلان - فى اجتماعهما معًا - إلى طقس عجائبى مفارق.. فأولاهما مصدر للفعل «لحس»

بمعنى لعق، واللعق يكون باللسان والإصبع، وإن كان صاحب «مختار الصحاح» قد قصره على اللسان. وهى مفردة شائعة فى القاموس الشعبى بنفس دلالتها المعجمية هذه، وإن كانت تتخطاها إلى دلالات أخرى كثيرة. و«العتب» جمع عتبة، وهى ما يوطأ عليه فى مداخل البيوت والإبنية من كل ما له مدخل. غير إن التركيب النحوى على هذه الشاكلة يعطى اللحس للعتب، ويعطى للعتب إمكانية اللحس، وهو استخدام ولا شك مثير للتساؤل: لماذا يلحس العتب؟.. وأى عتب يمكن أن يلحس؟.. وكيف يكون لحس العتب مقبولاً؟.. وما الدوافع لهذا اللحس؟!

اسئلة محيرة.. فالعملية يمكن أن تتم لو كان العتب مدهوناً بما هو مقبول طعماً، وهذا مستبعد، ومن ثم فهى عملية مفارقة لإمكانية أن يكون ما تطأه الأقدام مدهون بغير القاذورات والأوساخ والأتربة.

ومن هنا فكل إمكانات الإجابة تبدو مجافية للعقل، ومولدة للحيرة والدهشة، ومن هنا يمكننى أن أتوقف مع هذا العنوان باعتباره مثيراً لشهية القراءة الباحثة عن ممكنات للإجابات، أو الباحثة عن الخروج من دائرة الحيرة والدهشة، ولعل هذه هى الخصيصة الفنية الأولى لهذا العنوان المثير والمحفز، والذى يسلمنا إلى براح السرد دون أن يقدم الأخير أية إجابات عن الأسئلة المثارة حتى قرب منتصف الرواية، وقد فاجأنا السارد بذلك الحدث البعيد فى طفولته، وقد استبد به وبأخيه الأصغر مرض عضال فى وقت يستبد فيه الفقر بأسرته لدرجة أعجزتها عن حمل الصبيين من قريتهما إلى البندر (مركز دسوق) وفى وقت لم يكن الأطباء يتواجدون إلا فى بندر دسوق، وكان أشهرهم «ألبير فهمى» يذهب إليه المرضى الأثرياء القادرون على دفع أجره وشراء الدواء، وقد عبر والد السارد (الحاج عبد الودود زعلوك) عن عجزه صراحة عن عدم قدرته على تدبير قرشين للإنفاق على علاج ابنيه، فقد قام أمام إلحاح نفر من أصحابه الذين يشاركونه السهر كل ليلة، قال وهو يخفى استغاثة كظيمة: «يا اسيادنا هو الحكيم ده مش هياخد فلوس؟ ولاحيكشف عليهم لوجه الله» صـ١٦. قال كلمته بضجر شديد وهو الذى يعرف أن أحداً من أصحابه لن يغيثه. وعلى الرغم من أن أربعة على الأقل من أصحابه هؤلاء كان بإمكانهم أن يغيثوه بإقراضه تكاليف العلاج، ولكن فيما بدا من طبيعة الشخوص أنهم ليسوا على درجة من المروءة تؤهلهم لغوث صديقهم، إضافة إلى أن الحاج عبد الودود نفسه لن يقبل مثل هذه المساعدة كبراً أو مكابرة، أو كما يقول السارد عنه: «أما أن يمد أبى يده ليأخذ من أحدهم قرش تعريفه واحد، فهذا ما يعتقد أن الموت أهون عليه منه، لأن أحداً من الزعالكة لاينبغى له أن يشحذ..» صـ٦. وهكذا يتساوى فى نظر الأب الاقتراض بالشحاذة، وفيما بدا أن أصحابه يعرفون عنه هذه الأنفة الكاذبة، أو كما يقول المثل العامى: «فقر وعنطظة» لذلك انبرى «عبد الفتاح الزيات» أحد الأصحاب بالقول: «ياعم شوف لك صرفة فى الترابيزة دى!.. تمنها ممكن يعالج لك العيال!» صـ١٦. ورغم إن الأب الموجوع بوجع ولديه لم يكن ليستجيب لمثل هذا المقترح لأنه يعلم أن عبد الفتاح الزيات يمسكه من يد موجوعة بوجع أشد، فكل ما قدمه السارد منذ بداية الرواية يمهد لمثل هذا الرفض، فالترابيزة (المنضدة) التى يريدون منه بيعها – ورغم إنها تكويناً خشبياً بالياً مهملاً فى أحد أركان الخزنة (الحجرة الخلفية للمندرة) المتصلة بالبيت الذى تسكنه أسرة السارد والتى يقضى فيها والده مع صحبه سهرة كل ليلة – بدت كما لو كانت شخصية من شخوص الرواية، يمكن أن يثار حولها الحكى، بل وبإمكانها أن تتحكم فى مصير الشخوص وبإمكانها بالتالى أن تفرض أحداثاً ومواقف – على نحو ما سنوضح.

لم يستجب الأب لمقترح عبد الفتاح الزيات ببيع الترابيزة، ذلك لأن الأب يعتقد أن عبد الفتاح الزيات وأمثاله طامعون فى ترابيزته هذه، ليكملوا بها وجاهتهم، ويسلبوه – من ثم – دلائل عزة، فالترابيزة تمثل للأب قيمة معنوية عظمى لا تتساوى مع قيمتها المادية مطلقاً، فهى معلم تاريخى، وأثر حى من آثار الجد «زعلوك» صاحب الأطيان، وتاجر الغلال الثرى الذى كان يعيش كالبرنس، وكون ثروة هائلة تقاسمتها قبائل أبنائه من

«لحس العتب» وسلطة العنوان دراسة تحليلية لرواية خيرى شلبى

بعده، إلا أن هذا العز قد انمحى الآن، وفرط والد السارد فى كل شىء، ولم يتبق غير هذه الترابيزة كشاهد، وكرمز يدل على ذلك المجد الغابر والثراء المبدد، يقول السارد: «معظم الأشياء الثمينة التى ورثها أبى عن جدى قد فرطنا فيها بشكل أو بآخر، لسبب أو لآخر، مع أن كل شىء فرطنا فيه لم نفرط فيه بسهولة، إنما يصير شغلنا الشاغل لشهور طويلة تتخللها مفاوضات واستشارات من أبى لبعض أقاربه، بل واستخارات يلجأ فيها إلى الله، بقراءة آية الكرسى وسورة يس قبل النوم لكى يرى فى المنام حلمًا يدله على الفعل الصحيح بإيعاز من الله، لكن الأشياء تسربت فى النهاية، ولم يبق من معالم تاريخنا أثر حى إلا هذه الترابيزة العجيبة، ولهذا رفض أبى أن يفرط فيها بأى ثمن..» صـ٨.

هكذا بدا فقر الوالد أمرًا قدريًا، وزوال عزه كان يتم باستخارة الله، بيد أنه هذه المرة لم يستخر الله فى بيع الترابيزة، رغم حاجته إلى المال لعلاج الصبيين من مرضهما العضال. متحديًا ظروفه الصعبة بالصبر المرير، على مرض ولديه، وقد انقطع أكبرهما «السارد» عن الذهاب إلى المدرسة، وظل هو وأخيه كالمحكوم عليهما، فى انتظار لحظة تنفيذ الحكم، يقبعان فوق كنبة فى أحد أركان المندرة، أسيران للصمت والسكون والمرض الذى اشتد عليهما، وكان الفعل الوحيد الممكن لهما هو الاستماع النبيل لأحاديث والدهما وصحبة كل ليلة عندما يجتمعون للسهر فى المندرة كل مساء، فيما أسماها السارد «القعدة»، يقول: «مكثنا على ذلك طويلاً، حتى بات منظرنا مألوفًا كأنه جزء من هذه الكنبة، وصار ضيوف أبى يسموننا المتهمين، إشارة إلى جلستنا القرفصاء معًا، لا نفعل شيئًا، ولا نتكلم، ولا نبتسم، ولا نبكى، كأننا فى انتظار حكم سيصدر علينا بعد قليل» صـ١٥.

فى مثل هذه الظروف التى يمر بها السارد وأسرته مع الفقر والمرض، والعجز عن الذهاب إلى حكيم البندر، وبعدما فشل «حلاق الصحة» الذى يطبب المرضى فى القرية، وأمام سلبية أصحاب الوالد الذين بدوا طامعين فى الترابيزة أكثر منهم معينين لصاحبهم، كان لابد أن يستمر الطفلان فى المرض.

وفيما بدا الأب مستسلمًا لفقره وسطوة وهمه بأنه ابن مجد وعز، كان لابد أن تتصرف الأم، خاصة بعدما استفحل المرض، وساءت حالة الولدين. يقول السارد: «اختفى حديث السياسة تقريبًا وحل محله الحديث عن مرضنا، أنا وأخى، حيث كان الهزال يدب فى أوصالنا على مهل، حتى صرنا جلداً على عظم، مع انتفاخ كبير فى البطن، بدأ يظهر بصورة مقلقة، كأننا حوامل فى الشهر التاسع..» صـ٣٧.

وتصرف الأم كان بداية فى حدود تنفيذ النصيحة التى تلقتها من الشيخ على بقوش الشهير «كعبلها» وهو شيخ ضرير يعيش على ما يتكسبه من قراءة القرآن فى البيوت والقرافات على أرواح الميتين، وهو فى الوقت ذاته من جلساء والده فى قعدة المساء.

كانت نصيحة الشيخ «كعبلها» هى «لحس عتب» الأولياء، أو على وجه الدقة أضرحة الأولياء، وقد نصح الشيخ كعبلها بهذا الأمر الذى رأى أن فيه شفاء الصبيين بناء على خبرته التى اكتسبها عبر مسيرة حياته فى القرى والنجوع، يقول السارد ناقلاً عن الشيخ «كعبلها»: «قال إنه كان يعرف شخصًا فى عزبة «الطوال» مرض ابنه بنفس المرض الذى عندنا، وكان غنيًا من الأعيان، فلف به على حكماء البندر، وصرف عليه الجلد والسقط بغير جدوى، فرأى الرجل فى المنام إلهامًا يوجه نظره إلى بيوت أولياء الله الصالحين، لعلهم يتوسطون لدى الله فى رفع البلاء عن ولده، فما أصبح الصباح حتى صحب ولده ولف به على جميع الأضرحة، واستوسطهم إلى الله، فلم تمض أيام حتى تماثل الولد للشفاء..» صـ٣٩، ورغم إن هذه الرواية التى رواها الشيخ كعبلها - لو صحت - لم تخبر عن الكيفية التى تمت بها عملية استرضاء الأولياء أو طلب وساطتهم، إلا أن الشيخ كعبلها أفتى من عندياته أن العملية يمكن أن تتم بأن يلحس الصبيان بلسانيهما عتب أضرحة الأولياء عتبة عتبة، وضريحًا ضريحًا، يقول السارد: «وهكذا قررت أمى أن تفعل نفس الشىء، فنادت الشيخ «كعبلها» فى السر، وحدثته من وراء ضلفة الباب، فوصف لها ما ينبغى علينا أن نفعله بالضبط، وفى الصباح كانت أمى قد بيتت على حمارتين من

حمير أبناء عمومتى، وبيتت على ولدين، وبعد صلاة الفجر لفت أمى كل واحد منا فى بطانية، وأركبتنا كل واحد على حمار، يسنده ولد قوى، وركبت هى خلف أخى.. بدأنا بأولياء بلدتنا وهم أربعة: سيدى سليمان العجمى، وسيدى هارون، وسيدى مطرف بن عبد الله، وسيدى على أبو دبوس..» صـ٣٩. وهكذا بدأت مسيرة لحس العتب، وهى عملية شاقة ومؤلمة، لم تكن هينة على الصبيين اللذين ينفذان تعليمات الشيخ كعبلها على مضض تحت إشراف الأم، وعلى مرأى ومسمع خدام الأضرحة الذين كانوا لا يتورعون عن قبض ثمن هذه الفعلة العجيبة.. يصف السارد هذه العملية العجيبة لحظة بلحظة وصفًا دقيقًا يثير الشفقة على الجميع، سواء الأم أو الطفلين: «نطرق باب الضريح، فيرد علينا خادم الضريح من دار مجاورة، تطلب أمى مفتاح الضريح لتضع نذرًا فى الصندوق، يجرى الخادم فيفتح، يظل يتكأ حتى يراها قد فكت عقدة فى عصبة رأسها، وانتزعت منها عشرين خردة (مليمان ونصف) ووضعتهما فى فتحة الصندوق، ثم تطلب من الخادم حلة ماء، فيجيء بها، فتدلقها على باب الضريح فتنظفها جيدًا حتى تصير رخامتها بيضاء، ثم تأمرنى أنا وأخى بأن ننحنى على رخامة العتبة، التى يدوس فوقها الناس بأقدامهم، ونلحسها بلساننا بقعة بقعة من أولها إلى آخرها، هكذا نصحها الشيخ «كعبلها» وقد فعلنا، ورطوبة الرخامة الخشنة بطعم التراب والعفن، ظلت ملتصقة بلسانى طوال النهار من ضريح إلى ضريح، وبعد يومين قمنا بجولة أخرى فى بلدة مجاورة، وبعدها بيومين قمنا بالسفر إلى دسوق، فلحسنا عتبة ضريح الدسوقى، وعدنا آخر النهار والغثيان ينفض أمعائى كلها، كل برهة، فلا ينقذنى منه سوى الاستغراق فى غيبوبة التعب..» صـ٤٠.

والأمر لم ينته عند هذا الحد من الإعياء والقرف، فكل مساعى الأم لم تكلل بنجاح، ولم يشف الولدان، وكان عليها أن تراجع الأمر مع الشيخ كعبلها الذى طلب أن تقص عليه الأم ما فعلته خطوة خطوة، وفى غمرة انهماكها فى شرح تفاصيل خطوات لحس العتب يكتشف الشيخ كعبلها السر الذى أدى إلى فشل مهمة الأم التى تصرفت على سجيتها وهى تغسل عتب الأضرحة قبل أن تأمر ابنيها بلحسه، وهذا أمر من شأنه أن يوغر صدر الأولياء ويحول بين وساطتهم، فكيف تغسل عتبة الولى؟!... هل هى نجسة إلى هذا الحد؟!.. يقول السارد على لسان الشيخ كعبلها: «بس.. هى دى الغلطة الكبيرة!.. إزاى تغسلى عتبة مطهرة، لازم تتلحس على وضعها!.. إنتى لازم تصلحى الغلطة وتخلى العيال يلحسوا العتب من غير ما تغسليه!!.. علشان الولى ماينجرحش شعوره!!» صـ٤١.

وهكذا كان على الأم أن تعيد الكرة مرة أخرى، وكان على الصبيين هذه المرة أن يلحسا كل أعتاب الأولياء بقاذوراتها وترابها حتى لا تنجرح مشاعر الأولياء!.. يقول السارد: «كانت عملية مرعبة، فوجدت فى نفسى قوة على الصراخ، لكنهم حملونى قسرًا، فحاولت أن أضع فمى على العتبة موهمًا بأننى ألحس، ولكن أمى كانت واقفة لى ولأخى بالمرصاد، تريد أن ترى منظر العتبة وقد خرجت من تحت لسانى نظيفة كالفل..» صـ٤٢.

وهكذا وبعد أن أضحت أعتاب الأولياء نظيفة كالفل، يموت أحد الولدين ويظل السارد حيًا، وإن لم يشف بعد!.

وهكذا كان علينا فى معرض بحثنا عن الإجابات المرجأة للأسئلة التى تولدت حول غرابة الحدث الذى ينطوى عليه العنوان.. أقول: كان علينا أن نتابع عملية القراءة، وكان علينا أن نخوض غمار النص دونما كلل أو ملل مشمولين برغبة الوصول إلى لذة الكشف التى تقف دافعًا وراء كل فعل حر.

(٢)

لاشك أن النص السردى – وقد خضنا غماره – يثير أسئلة أخرى حول فعل اللحس الذى بدأ به العنوان، وقد تكشفت دوافع اللحس ومسبباته وتكشفت أمامنا ضرورة هذا اللحس أمام عجز الأسرة عن أى اختيارات أخرى. والأسئلة المثارة هذه المرة حول الاختيار الطوعى لهذا اللحس رغم غرابته ومشقته، وعن السلطات التى تحكمت فى الشخوص

«لحس العتب» وسلطة العنوان دراسة تحليلية لرواية خيرى شلبى

ودفعتهم إلى مثل هذا الاختيار الطوعى الممض، وعن المحفزات الميثولوجية التى توجه أفكار الشخوص، وتتحكم فى اختياراتهم، وعن المستوى الثقافى الذى مهد الأرضية لمثل هذا الاختيار العجيب.

والملاحظ أن الأمر كان يمكن ألا يتم لو كانت الأسرة تستطيع دفع نفقات العلاج عند طبيب المركز، وكان يمكن ألا يتم لو توفرت بدائل طبية أخرى فى قرية السارد كالمستشفيات مثلاً، وكان يمكن ألا يتم لو تنازل الأب عن وهمه الزائف وكف عن التمسك بأهداب ماضيه وباع الترابيزة وعالج بثمنها ولديه، وكان يمكن ألا يحدث لو خلصت العقيدة الدينية من سطوة الخرافة عليها، وكان يمكن ألا يحدث لو أعملت الأم عقلها فى كلام الشيخ كعبلها ونصائحه، وكان يمكن ألا يحدث لو تطوع أحد الأصدقاء أو جلساء الأب فى قعدة المساء - ومعظمهم من القادرين - بإقراض صديقه ما يعالج به ابنيه، ولكن شيئًا من هذا لم يحدث لعدة أسباب بعضها يتعلق بالشخوص وظروفهم النفسية وتركيبتهم الثقافية، وبعضها يعود إلى أسباب مجتمعية وسياسية، وللوقوف على هذه الأسباب مجتمعة يجب أن نتوقف أولاً عند السلطات التى تحكمت فى الشخوص ومارست سطوتها عليهم وفرضت فعل اللحس وسوغته، ولعل أهمها:

١- سلطة المرض:

وقد وضح أنه مرض معد انتقل من السارد إلى أخيه الأصغر، وقد وضح أنه مرض عضال، استمر طويلاً، وقد عجزت أمامه الحيل الطبية والإمكانات البدائية المتاحة مثل حبوب «الكينين» الصغيرة الصفراء التى سلمها لهم حلاق الصحة، التى صبغت- كما يقول السارد- لون عينيه بالاصفرار الكابى، وهدلت كل أطرافه.

٢- سلطة الفقر:

وقد وضح مدى العوز والفقر فى حياة الأسرة التى بدأت حياتها مع أب تنقصه - كما أوضح السارد - البراعة والحصافة أو النصاحة، بدأ يبيع أملاكه قطعة قطعة لتدبير نفقات معيشته حتى إنه لم يجد ما يبيعه، وظل هكذا بلاعمل أو دخل، اللهم إلا ما ذكره السارد: «فنحن لم نره إلا وهو يأكل القديد والمش فيحمد الله ويقبل يده ظهراً لبطن، ثم يبرم سيجارة كعود الكبريت، يعفرها فى استمتاع، ويقضى النهار والليل بالفانلة والسروال والصديرى، وفى آخر الليل يتمدد على الكنبة فى المندرة متوسداً حشية من القش متغطيًا بحرام متهرئ، لا يشتغل سوى يوم واحد فى الأسبوع هو يوم سوق البلد، حيث يخطف رجله إلى السوق من صبيحة ربنا، ليحشر نفسه بين باعة الحبوب والبذور والمحاصيل مختلقًا لنفسه سمسرة من البائع والمشترى على السواء بصنعة لطافة ومعجزة لا يقدر عليها سواه» ص٧٠.

وغير ذلك كانت الأم مثل بقية نساء الريف تتكسب بعض القروش من بيع بيض دجاجاتها، وكثيراً ما كانت تواجه رذالة زوجها الذى يلجأ إليها كلما ضاقت به السبل لاقتراض ثمن الدخان.. يقول السارد: «كثيراً ما كان أبى يفاتحها فى اقتراض ثمن ورقة دخان لف..» ص١١.

هذه الأم المسكينة كان عليها أن تتصرف أمام عجز الأب ماديًا فى مشكلة مرض ابنيها خاصة بعدما مات أصغرهما، وفشلت عملية لحس العتب عن جلب الشفاء، فباعت طشت النحاس الذى يخصها وحملت الصبى الذى لم يمت بعد إلى الحكيم «ألبير فهمى» فى مركز دسوق، ولكن للأسف لم يكن ثمن الطشت كافيًا إلا لدفع أجرة الطبيب، وفشلت غزوة الأم للبندر وعادت خائبة الرجاء لم تصرف «روشتة» الدواء من «أجزخانة الشفاء». ومن الواضح أن سلطة الفقر لم تكن دافعًا إلى لحس العتب فقط، بل هى. قبل ذلك - كانت سببًا للسقوط بين براثن المرض، وماذا ينتظر أن يكون عليه حال أبناء أسرة تأكل القديد والمش، تعيش فى مكان رطب ظليل سيء التهوية؟ وماذا ينتظر أن يكون عليه حال أبناء أسرة كثيرة العدد مع هذا الشح غير أن يصابوا بالأمراض؟ خاصة أن المكان الذى تعيش فيه الأسرة، ورغم إنه بيت الجد، أضحى ردىء التهوية بعدما تقاسمه الورثة وأقاموا فيه حواجز ومداخل، ومع كثرة العيال أضحى السارد وأخوته ينامون على الأرض فى المندرة. يقول السارد: «هذه الظلال التى باتت تسكن المندرة منذ

سنوات طويلة، منذ أن كفت مندرتنا عن استقبال الضيوف المهمين من الأغراب والتجار الكبار، فبقيت الشبابيك مغلقة على الدوام، إلا ضلفة من الشباك البحرى لكى يدخل الهواء الطيب لأبى.. ص٩. وفى موضع آخر يقول: «وحينما زاد عدد أفراد عائلتنا واقتسموا الدار ضاقت بنا القاعات وتزايد عدد إخوتى فصرنا ننام فى هذه الخزنة، نفترش حصيراً تآكلت أطرافه وبقع كثيرة فى وسطه، فبرزت خيوط الدوبارة من كل ناحية، وصارت تشتبك فى أصابع أقدامنا، وتلف عليها كلما تقلبنا أو تمددنا، كانت نومتى تجىء دائمًا فى الطرف بجوار الترابيزة، فأظل طوال الليل منكمشًا على نفسى خشية أن يزحف على مجهول قادم من تحت الترابيزة يقرصنى أو يلحسنى أو يأكلنى...» ص١٤

٣- سلطتى الجهل، والثقافة السلفية:

سلطتان متحكمتان فى الواقع، على الرغم من أن مجلس الأب كان يضم أشخاصًا من أمثال الشيخ زيدان زيدان وهو من علماء الأزهر، يقوم بمهمة القاضى فى البلد، وكان بمثابة القاموس السياسى والتاريخى والدينى فى قعدة المساء، غير إنه قوى الذاكرة، له قدرة - رغم إنه ضرير- على استظهار كثير من الكُتب التراثية والسلفية والمعلومات الشرعية والفقهية وكذا التاريخية، حتى إنه بدا موسوعى الثقافة، بيد أن السمة الغالبة فى ثقافته، أنها ثقافة سلفية لا ترى الحاضر ولا تستبصره إلا فى ضوء الماضى، حتى إنه فيما يختص بعلاج الولدين كان يفتى فى مرضهما مقترحًا ألوانًا من العلاج، وهو يقرأ من دماغه نصوصًا من كتب الطب والحكمة وأقوالاً من مأثورات أبى قراط وأبى بكر الرازى، وابن سينا. يقول السارد: «فكان يدهشنى أنه يصف بعض الأوجاع التى ألاقيها فى الباطن والدماغ والكتفين والظهر، فكأننى حدثته عنها من قبل، مع إننى فى الأصل لم أكن قادرًا على التحدث» ص٣٨، بيد أن الأم التى كانت تسترق السمع وهى الجالسة على الأرض خلف باب يفصل الخزنة عن باقى المندرة التى يجلس فيها زوجها مع ضيوفه.. لم تكن - رغم إصغائها وفرط انتباهها- تفهم شيئًا من أقوال الشيخ زيدان زيدان، فهى لا تعرف القراءة أو الكتابة، وليس فى مقدورها فهم حرف واحد من كلام الشيخ زيدان المعتق، لذلك لم تستطع تنفيذ نصائحه، بيد أنها انجذبت لما تفهمه وهو كلام الشيخ كعبلها الذى نصح بضرورة لحس عتب الأولياء.

والذى نصح به الشيخ كعبلها لم يكن علمًا، غير إن الشيخ نفسه لم يقل إن ما يقوله رأيًا شرعيًا أو فقهيًا، بل أفاد بأنه خبره من أحد الأعيان، الذى رأى بدوره فى المنام أنه يفعل هكذا.

من الواضح فى هذا الصدد أن ثمة سلطة للمنام/ اللاوعى على اليقظة/ الوعى، هذه السلطة هى من مسوغات الدجل والخرافة اللتين لا تزالان تزاحمان العقيدة الدينية.

غير إن الشيخ كعبلها فى حد كونه حافظًا للقرآن لم يكن عالمًا به، ولا بغيره من العلوم، هو مجرد حافظ أو مؤد، عليه أن يردد ما يحفظه من آيات فى البيوت والمقابر من أجل التكسب، غير إنه كما يقول السارد كان مؤديًا رديئًا، قبيح الصوت جداً «إلى حد لا يمكن احتماله لبرهة واحدة، وربما لهذا السبب وحده يتقبله الناس ويستمعون إليه درءًا للشعور بالحرج» ص٢٨.

٤- السلطة الروحية:

وهى امتداد للسلطة الكهنوتية فى عصور الفراعنة وعصور ما قبل الإسلام، وعلى غرار ما تمارسه الكهانة فى الديانات الأخرى، ورغم إن الإسلام لا يعترف بالكهانة، وربما أن آية واحدة لو توقف عندها الشيخ كعبلها لرفض فكرة لحس العتب، تقول هذه الآية: «وإذا سألك عبادى عنى فإنى قريب أجيب دعوة الداعى إذا دعان» **هذه الآية الكريمة بفحواها تلغى فكرة الوساطة بين الله والبشر.**

ولكن من الواضح أن ثمة سلطة روحية باسم الدين لا تزال تمارس، فى المجتمعات البدائية خاصة، تمارس لأغراض فى أعلاها سياسية وفى أدناها بغرض التكسب الرخيص، وقد وضح أمامنا من خلال ما ذكره السارد أن أول شىء كانت الأم تفعله بعدما يفتح لها خادم الضريح الباب هو اتجاهها فوراً إلى صندوق النذور لتضع فيه - وهى الفقيرة المعدمة -

« لحس العتب »
وسلطة العنوان
دراسة تحليلية
لرواية خيرى شلبى

نذراً «فلوساً» لله، أو للولى، وهى فى الغالب لخادم الضريح الذى يتلصص بعينيه على الأم وهى تفك عقدة فى عصبة رأسها وتنتزع منها الفلوس.

هذه السلطة الروحية كثيراً ما يسلم بها أشخاص من عينة الشيخ كعبلها ومن عينة الأم، وأحيانًا كثيرة الأثرياء «ألم يفعلها أولاً واحد من الأعيان كما جاء بحديث الشيخ كعبلها» ولا شك أن مجتمع السارد – على ما سنوضح– يتمتع بكثير من صفات المجتمع البدائى الذى تغيب فيه سلطة العقل بينما تسود سلطة الغريزة والضمير. ومن ثم فلا غرابة أن يسلم بهذه السلطة الكهنوتية ويخضع لها.

٥– سلطة الثقافة القبلية:

وغالبًا ما تسود فى المجتمعات البدائية والمتخلفة، وتتكئ أحيانًا على الدماء فيعلوا اسم الجد الأكبر الذى تنتسب إليه القبيلة أو العائلة، بصفته الجد مانح الدماء الذكية، وأحيانًا تتكئ بجانب ذلك على عنصر الثراء كعنصر لازم لتأكيد ذكاوة العنصر البشرى وعزته.

هذه السلطة التى تحكمت فى الأب وصارت ديدنه وهاجسه الذى لا يفارقه هى ما جعلته يتمسك بعدم بيع الترابيزة، ومن ثم استمر المرض، وطالت المعاناة، وحدث ما هو مؤسف، فقد مات أحد ولديه بعد مذلة لحس العتب العجيبة.

لاشك أن الترابيزة كدليل عز بائد، واسم زعلوك الذى يردف اسم الأب «الحاج عبد الودود زعلوك» هما معًا وراء مأساة السارد وبقية الأسرة، ولولاهما لعاشت الأسرة حياة اعتيادية أوضح سلاسة من هذه. هذه السلطة أيضًا شكلت أو صاغت نظرة الأب إلى الحياة، وتحكمت فى رؤيته للآخرين، فقد ورد على لسان السارد فى موقفين أن الأب ينظر إلى أصحابه كأشخاص طامعين فى الاستيلاء على الترابيزة ليسلبوه مجده، وليرفعوا بها نقيصتهم الاجتماعية، يقول: «وكنت أستطيع أن أرى خلف جلدة وجوههم أفكارهم التى ينغمسون فيها، وأراها من خلال وجه أبى الذى راح ينقل البصر بينهم خلسه، كأنه يعرف مقدمًا أن مؤامرة تدبر لانتزاع الترابيزة على وجه التحديد» ص١٨. ويقول فى موضع آخر: «كل هؤلاء لديهم منادر يستقبلون فيها الضيوف من أقارب أو أجانب، ويهمهم وضع ترابيزة أنيقة ثمينة فى وسط المندرة، وعلى وجه التحديد ترابيزتنا.. كلهم لهذا – يؤكد أبى باستمرار – طامعون فى الترابيزة لكى يزينوا بها منادرهم، وهم ليسوا أفضل منا، ولا أعرق أصلاً، صحيح أننا لا نستخدم هذه الترابيزة الآن، بل نخفيها تحت المتروكات، ولكنها فى النهاية ملك لنا، نستطيع إبرازها وقتما نشاء..» ص٣٢.

هكذا كما يبدو حسب وجهة نظر السارد وأبيه أن إبراز الترابيزة فى أى وقت هو إبراز للأصالة والعراقة اللتين يحرص الفكر القبلى على إبرازهما والتباهى بهما دائمًا.

ولماذا نذهب بعيداً والسارد منذ الصفحات الأولى للسرد يؤكد أن عائلته تتمتع بدماء ذكية تحرص على صونها من الاختلاط بدماء الآخرين، يقول: «وهناك أعمامى الكثار الذين تكاد تتشكل منهم ومن أبنائهم وأبناء أبنائهم وبناتهم بلدة كبيرة جداً تسمى الزعالكة، لا يسكنها مخلوق واحد لا ينتهى اسمه بزعلوك، كما أنه ليس فى العب كله من لا ينتهى بالزواج من بنات الزعالكة، أو يزوج بناته من شبان الزعالكة» ص٥.

ومن المؤكد أيضا أن قبلية النظرة إلى الحياة تحكمت فى حياة والد السارد منذ البداية، فهو ورغم إنه أزهرى، وصل فى التعليم إلى شهادة العالمية الأزهرية كما يقول السارد ص٥، ومع ذلك رفض الاشتغال بالعلم، بل وخلع عمامة العلم واشتغل بالفلاحة وتجارة الحبوب، نفس مهنة أبيه التى عيشته كالبرنس. إن انتماء والد السارد لأفكار أبيه واقتداءه به كشخصية زعلوكية شهيرة بارزة فى قومه هو ما جعل والد السارد ينظر إلى الخلف ليسير فى ركاب من مضوا حتى فى المهنة.

الأمر المؤكد القبلية النظرة عند الأب «والد السارد» أنه وفى ذات ليلة وأثناء حواره مع صحبه فى قعدة المساء خلعوا عليه وهم يمزحون لقب رئيس وزراء مصر، وسألوه ماذا هو فاعل.. يقول السارد على لسان أحد أصدقاء والده: «أنت الآن

رئيس وزراء مصر، والحالة كما ترى: العالم يأكل بعضه، ومصر غارقة فى الوحل والعبودية، والديون والجهل والفقر والمرض، والمتكئون فيها طائفة من أصحاب الأطيان والأرصدة يستقوون علينا بالإنجليز فى مقابل أن يكونوا خداماً للإنجليز، وعونًا لهم علينا بالحماية الأجنبية، فماذا أنت فاعل يا حضرة صاحب المعالى..» ص٣٣

الغريب أن إجابة صاحبهم كانت محصورة فى نطاق عبوديته لقبيلته ليس إلا، قال: «كنت ألم الشعب كله فى ميدان عابدين وأهتف: تحيا الوزارة الزعلوكية.. قولوا ورايا: تحيا الوزارة الزعلوكية..» ص٣٣. والغريب أيضًا أنه طرد أصحابه من بيته، وخاصمهم لليالٍ عدة، لأنهم لم يهتفوا وراءه بمثل هذا الهتاف!

ولعل التساؤل هنا: لماذا رفضوا أن يهتفوا وراءه رغم إن الأمر مزحة؟! لا شك أن نفس ما لديه من رغبة لإعلاء اسم قبيلته على حساب القبائل الأخرى هو نفس ما لدى الآخرين من رغبة لعدم إعلاء اسم قبيلته على حساب أسماء قبائلهم هم.

لا شك أن عبودية والد السارد لقبيلته هى نفسها عبودية الآخرين من أصحابه لقبائلهم، وهى نفسها دافعهم للحقد على قبيلة الزعالكة، وربما لهذا السبب هم يسعون للاستيلاء على الترابيزة بأى ثمن كان. الجميع يدورون فى فلك وهم يتوهمونه بأنهم بهكذا انتماء قد يصبحون أمجاداً وسيدللون به على عراقتهم، ومن الواضح أنه وهم لا يقدم، بقدر ما إنه يؤخر، والدليل ما هو ماثل أمامنا من ظروف والد السارد التعيسة وحال ابنية، ولم يعد أمامه غير التمادى فى وهمه والتمسك بالترابيزة!

لا شك أن استعراضنا للسلطات التى تحكمت فى شخوص الرواية تقودنا إلى فهم هذه الشريحة من مجتمع كبير هى صالحة لتمثيله طبقيًا وثقافيًا، فهى تضم الجاهل والمتعلم والمثقف وما هو ضحل الثقافة وما بين بين، فيها المهنى والتاجر والمعدم العاطل، وفيها الثرى فاحش الثراء والفقير ومتوسط الحال، وفيها من له اهتمامات سياسية ومن لا يعبأ بمثل هذا الاهتمام.. هى شريحة سنتعرض لها، كل ما يهمنا أنها صالحة لتمثيل مجتمعها، وهى خاضعة – على اختلاف مستوياتها – لمثل هذه السلطات التى حددناها، مضافا إليها السلطة السياسية المتحكمة التى تستقوى على الشعب بالإنجليز. وإذا كانت كل هذه السلطات تتحكم فى هذا الشعب على ما به من ضعف وتخلف وبدائية، وهو الواقع عند مستوى الضمير والغريزة، ولم يرق بعد لمستوى العقل، ولا يبدو أن ثمة بادرة لإعمال العقل.. ترى أى تغيير يناط بمثل هذا الشعب.. وأية قوة سياسية ثورية يمكن أن تراهن عليه؟!

(٣)

أما وقد لاحظنا أن سلطات الفقر والجهل والمرض، بجانب السلطة الروحية وسلطة الثقافة الماضوية أو السلفية بجانب السلطة القبلية، أو بالأخرى سلطة الثقافة القبلية، هى السلطات التى تحكمت مجتمعة فى الشخوص وفرضت أو سوغت لحس العتب كفعل جوهرى وأساسى فى عملية السرد، وكفعل غرائبى مفارق فى ذات الوقت.

ولنا أن ننظر إلى هذه السلطات على أنها عوامل مجردة منتجة لهذا الفعل فى أى زمان ومكان، أو بالمعنى أنها لو اجتمعت فى أى محيط آخر أكبر أو أصغر لنتج عنها أفعال غرائبية مفارقة على غرار لحس العتب. والملاحظة من خلال ما تبدى فى السرد أن هذه العوامل مجتمعة هى ما تحكمت فى المجتمع المصرى بأكمله فى فترة الأربعينيات من القرن المنصرم وهى الفترة التى تدور فيها أحداث الرواية.. لو صح هذا الافتراض لأمكننا استنتاج أنها كانت فترة لحس عتب، ولعل هذا التأسيس وحده هو ما يجعل لهذه الرواية قيمة ما، لا لشىء إلا لأن هذا التأسيس سيعطى لأحداث الرواية برمتها صفة الحضور الحى، كما لو كانت حركة فى التاريخ يمكنها أن تقدم بشكل ضمنى شهادتها على تلك الفترة، التى اتسمت بشكل أو بآخر بأنها فترة لحس عتب، فلم يكن ما تم من لحس عتب الأولياء بالشكل الذى قام به الولدان المريضان وقد عايناه ظاهراً فى الأحداث، لم يكن سوى مؤشر دال على ما يتم من

«لحس العتب» وسلطة العنوان دراسة تحليلية لرواية خيرى شلبى

لحس عتب على المستوى القومى، ولعل هذا المنعطف الأخير هو ما يسعى السارد للوصول بنا إليه بشكل ضمنى وإن كان قد صرح به على لسان أبرز شخوص الرواية، وأكثرهم وعياً بالحياة السياسية فى مصر وهو عبد الفتاح الزيات حينما قال: «والحالة كما ترى!.. العالم يأكل فى بعضه، ومصر غارقة فى الوحل، والعبودية والجهل، والفقر، والمرض! والمتكئون فيها طائفة من أصحاب الأطيان والأرصدة يستقوون علينا بالإنجليز فى مقابل أن يكونوا خداماً للإنجليز وعوناً لهم علينا بالحماية الأجنبية..» ص٣٣. وفى إشارة أخرى إلى الحياة السياسية فى مصر أخبر السارد عن والده بالقول: «ثم يعرج بالحديث إلى الوزارة وخيبتها، وحزب الوفد وتقاعسه ورائحة المماينة البادية فى سلوكه، واستجابته لغزل الاستعمار، ويشير إلى أننا لو بقينا على هذه الحال سنة أخرى فلابد أن تأكل الناس بعضها، ولابد للمركوب أن يقلب راكبه على الأرض، أو تتهاوى به قواه..» ص٣٢.

إن حديث الشخوص على هذه الشاكلة وهم من عامة الشعب، وإن كان المتحدثان هما ثنان من المتعلمين ومن أصحاب الوعى المحدود بالسياسة يعكس أمرين اثنين، أولاهما: الشكل المتردى للحياة السياسية والاقتصادية للمجتمع المصرى فى ذلك الوقت، وثانيهما: أن استمرار الحياة على هذه الكيفية أمر مستحيل. غير إن الذى نستشفه من حديث الشخصيتين أن السلطات التى سبق رصدها فى مجتمع الشخوص «القرية» هى نفسها تلك التى تعتمل فى المجتمع المصرى برمته، مضافاً إليها السلطة السياسية العميلة وسلطة الاحتلال الإنجليزى، وغير ذلك من سلطة الإقطاع، ومن ثم فليس من المستغرب أن تكون محصلة هذه السلطات مجتمعة هو لحس عتب يتم على مستوى الوطن برمته.

كل يلحس عتب أوليائه، الملك والحكومة والإقطاع يلحسون عتب الإنجليز، وثمة متغيرات اجتماعية فرضتها الحرب أدت إلى خلخلة طبقية فى المجتمع المصرى فظهرت فئة جديدة من أثرياء الحرب والانتهازيين أثروا على حساب الشعب من أمثال عبد الفتاح الزيات، كانوا يلحسون عتب «القرش» ونواب البرلمان من أجل تحقيق مكاسب مادية واجتماعية، وثمة فئة كانت ذات يسر وعز خسفت بها الظروف فزلت وأضحت تلحس عتب أجدادها، ووهمها الذى يوفر لها إحساساً كاذباً بأنها لا تزال قيمة اجتماعية من أمثال والد السارد، وثمة من خاصموا العصر الردئ بعقولهم وعاشوا يجترون وهم أمجاد الأمة السالفة، ومن ثم أغلقوا عقولهم باتجاه الحاضر تماماً، وثمة فئة من بؤساء الشعب أسلموا قيادهم لسلطة أولياء الله الصالحين الذين بإمكانهم خلاص الأمة لو أحسنا لحس أعتابهم، والمحصلة النهائية قد تصل بنا إلى صورة المجتمع المريض الذى استبدت به مجموعة من السلطات القاهرة، وعلى نحو ما كان مرض الصبيين فى الجوف أو البطن، كان مرض المجتمع بأسره فى العمق، وعلى نحو ما كان الجميع يتوهمون خلاصهم فى لحس العتب، ومن هنا يأخذ العنوان دلالته الرمزية، ومن هنا أيضاً يستمد العنوان قيمته الفنية والجمالية.

ولنا أن نبدأ فى تنفيذ ما ذهبنا إليه فى هذه الجزئية من البحث بتحديد ملامح الفترة الزمنية التى تدور فيها الأحداث، (الزمن الطبيعى) وهى فترة غير محدود فى الرواية تحديداً كمياً صريحا، وإنما قد أشار إليها السارد بما يميزها من أحداث، وبما يمكننا من خلاله أن نستنتج المدى الزمنى لها.

فالسارد أنهى سرده بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ عندما قال فى نهاية الرواية: «واصطلح أبى مع أصحابه» فاستأنفوا السهر فى مندرتنا حيث يتكلمون فى الثورة التى قامت فجأة، وعن الملك فاروق الذى أزيح عن عرشه، وعن محمد نجيب الذى أعلن الجمهورية وترأسها، وحين كانت الذكريات تجرهم إلى الترابيزة الشهيرة كان أبى يبتسم قائلا: «الملك فاروق نفسه انزاح عن عرشه.. سبحان من له الدوام..» ص٦٦

إذن الفترة التى تدور فيها الأحداث هى ما قبل عام ١٩٥٢، وحيث إن السارد بدأ السرد عن أحداث سابقة لهذا التاريخ تمتد إلى ما قبل ميلاده، فقد بدأ بالإخبار عن والده الذى بدأ العز والثراء ينزاحان عنه، وقتها لم يكن السارد قد ولد بعد، وحيث إنه وقت قيام الثورة كان فى عامه الثانى

الإبتدائى بالدراسة، الأمر الذى نرجح معه أن هذه الفترة على وجه التقريب هى الاثنا عشر عامًا السابقة على الثورة، أى منذ منتصف الأربعينيات من القرن المنصرم وحتى ولاية محمد نجيب رئاسة مصر، وهى فترة شهدت أهم حدث عالمى ترك متغيراته على العالم كله سياسيًا واقتصاديًا وثقافيًا واجتماعيًا، ألا وهو الحرب العالمية الثانية التى بدأت عام ١٩٣٩ وانتهت عام ١٩٤٥. وقد أشار السارد إلى هذا الحدث العالمى، وانتحار هتلر فى ثنايا السرد على لسان الشخوص أثناء حواراتهم، وقد لاحظ أحدهم أن ثمة عنوانًا كبيرًا بعرض صفحة الجريدة يشير إلى اختفاء هتلر فى ظروف غامضة، فتساءل: «يعنى يا خويه الحاج محمد هتلر مش باين له حس ولا خبر! يكونش بيدبر فرتينة جديدة؟!» ص١٧. وقد أجابه السارد، وإن لم يكن المعنى بالإجابة: «ده موت نفسه! انتحر علشان الناس ما تشمتش فيه!» ص١٧.

على أية حال هى فترة مميزة فى التاريخ المصرى، كانت كالبرزخ التاريخى بين عهدين، ويمكننا بالنظر خارج المعطى السردى فى الرواية، واستنادًا إلى المراجع التاريخية، أن نحدد بدقة ملامح تلك الفترة وشكل الحياة الاجتماعية والسياسية، بل ووضعية إنسان هذه الفترة وظروفه، ولكن نحن هنا معنيون بالمعطى السردى، وبوجهة نظر سارده، ومن ثم لا يجوز لنا النظر خارج هذا المعطى السردى، وقد اتضح لنا حتى الآن كثير من ملامح هذه الفترة على الصعيد السياسى والاجتماعى، وإن كان ما يعنينا بالدرجة الأولى أن ندرس أو نلتفت إلى الشخوص بشىء من التأنى، لأن ما جاء به السارد من شخوص جميعهم من عامة الشعب، ومن الطبقة الدنيا، حتى وإن تميز بعضهم بثراء نسبى، إن اقترابًا أكثر من الشخوص سيضع يدنا على وضعية هذه الشريحة الشعبية، التى كما سبق القول تصلح لتمثيل العموم من أبناء الشعب المصرى فى ذلك الوقت، ومن ثم يمكننا أن نجيب عن سؤال مهم - فى هذا الصدد - له علاقة بالسؤال الذى أنهينا به فقرتنا السابقة: إلى أى مدى تقترب هذه الشريحة الشعبية على وضعيتها وثقافتها من المعنى الحقيقى للوطنية، وهل بإمكان هذه الفئة العريضة من لحّاس العتب أن تصنع تغييرًا ثوريًا ما؟! ولنبدأ بالتوقف عند كل شخصية على حده:

١- عبد الفتاح الزيات:

كان بقالاً صغيراً من عائلة كبيرة العدد كلها من الفلاحين ذوى القراريط والفدان ونصف الفدان، ومنهم عدد كبير من الأجرية والأنفار، وبعد عودته من الجندية باع فدانه الملك وافتتح بثمنه دكانًا ص١٨، وكان لا يمتد لسانه فى أى مناقشة حتى لو كانت تمس أخطر أمور حياته، ما عدا النقاش فى السياسة، فهو مغرم بالسياسة، كأنها مزاج، وكيف يتعاطاه بلذة فائقة، فإذا جاءت سيرة هتلر وموسولينى أو النحاس باشا أو سعد زغلول، أو غيرها، دب فى عينيه النشاط وارتعش كيانه وتأهب للخوض فى أجمل حديث فى الدنيا ص٢٠. والغريب فى شخصية هذا الرجل أنه يجيد القراءة، ويقرأ الجرنال بطلاقة، وهو إلى ذلك يعجز عن الكتابة، والغريب أيضًا أنه رغم انشغاله بالتجارة كان خطيبًا سياسيًا مفوهًا، وكل نواب الدائرة يسعون لكسبه، غير إنه رئيسًا لجمعية تعاونية شارك فى تكوينها، يجتمع أعضاؤها فى مندرته، يستقبلون أفندية وعمالاً من كفر الدوار والمحلة ودسوق، يخطبون ويتكلمون كلامًا كبيرًا عن الوعى العمالى، وجهل الفلاح، وساعات العمل والاستعمار والصهيونية ص٢٠.

وعبد الفتاح الزيات جمع من البيع محصولات كثيرة استطاع تخزينها كى يبيعها للتجار جملة، فأدركته الحرب فارتفعت الأسعار خمسة أضعاف، فصار يبيع هذه المحاصيل بالقطاعى للآكلين بسعر السوق السوداء، ليصبح فى وقت وجيز من أغنياء الحرب ص١٩. ومن الواضح على هذا النحو أن اهتمامات عبد الفتاح الزيات بالسياسة لم تكن تتعدى الهواية المرتبطة بمصلحته كتاجر ارتباطًا مباشرًا، وعلاقته بالنواب علاقة مصلحة متبادلة، علاقة تحافظ على وضعيته كرئيس جمعية تعاونية، وتحفظ له وجاهته الاجتماعية، ومن الواضح أنه بصفته خطيبًا مفوهًا كان بالنسبة للنواب مجرد بوق دعائى، ومندرته هى منبر يجتمعون فيه.

غير إن ميوله السياسية قد وضحت- من خلال تركيز

«لحس العتب» وسلطة العنوان دراسة تحليلية لرواية خيرى شلبى

الحديث فى الاجتماعات على الوعى العمالى والفلاح وما إلى ذلك- أنه وطنى، بيد أنها وطنية مزيفة لا تتورع عن استغلال العمال والفلاحين، وهو لا يقل وطأة على هؤلاء من كافة المستغلين سواء من الإقطاع أو من الساسة الفاسدين، ومن الواضح أيضًا أن وطنيته المزيفة هذه إفراز لطبقته الاجتماعية، ووضعيته كثرى حرب، ومحدث نعمة وجد نفسه صاحب ثراء وواجهة اجتماعية يهمه أن يحافظ عليهما بالسير فى ركاب نواب الدائرة ومجالسة الوجهاء، والحديث من ثم فى السياسة. بيد إنه حقيقة ليس راغبًا فى التغيير، لأن أى تغيير سيقضى على وضعيته الاقتصادية كمستغل.

بل هو على العكس يتمنى بقاء الوضع على ما هو عليه لأن مصلحته الحقيقية فى استمرار الأوضاع على ما هى عليه.

٢- الحاج عبد الودود زغلول «والد السارد»:

هو من حاملى الشهادات الأزهرية العليا «العالمية»، بدا أنه ناقم على الأوضاع السياسية وعلى الواقع الذى قلب الميزان الاجتماعى لغير صالحه.. ميّال إلى الثورة والتغيير على أمل أن ينصلح الحال أو ينعدل لصالحه، وكثيراً ما كان يقول عندما يعرض عليه أصحابه بيع الترابيزة: «يا اخوانا هو معقول الحالة حتفضل كده؟ أكيد ربنا حيكرمنا ونفسنا تنفتح للأبهة ونبقى نعرضها فى المندرة مع الكراسى اللى تناسيها..» ص٣٢.

غير إنه كثيراً ما يزاحم الشيخ زيدان فى الحديث ويجبره على الإنصات إذا ماكان الحديث حول أحمد عرابى وثورة ١٩١٩ وسعد زغلول ورفاقه، فهذه الأرضية من الحديث يخبرها جيداً، لذلك كان يمتلك دفة الحديث فلا يجد من يراجعه.

من الواضح أن شخصية الحاج عبد الودود ناقمة أساسا على الأوضاع السياسية والاجتماعية لأنها أضيرت بعد الحرب، وسلبت امتيازاتها وخسرت ثرواتها، ومن ثم فهو يؤيد الثورة على الحكم والإنجليز والملك، لهذا هو يجد أرضيته فى الحديث عن أحمد عرابى وسعد زغلول بصفتيهما زعيمين ثوريين وطنيين، مع فارق الاختلاف بين وطنية الحاج عبد الودود والتوجه الوطنى لثورتى عرابى وسعد. فالحاج عبد الودود يهمه التغيير الذى يرد له امتيازاته المبددة، ويخسف فى الوقت نفسه بالآخرين من حوله. يقول السارد تأكيداً لهذا: «غير إن أبى لم يكن يظهر غيظه أبداً، وإنما كان إذا جاءت سيرة الحرب، راح يصب جام غضبه على الحرب وسنينها السوداء، وكيف أنها قلبت موازين الدنيا، فجعلت عاليها واطيها، وجعلت النذل يتحكم فى ابن الأصول، والكلب يملك مصير السبع، ثم يعرج بالحديث عن الوزارة وخيبتها..» ص٣٢

٣- محمد مصباح:

كان من المستغلين أيضًا لأبناء بلدته، لا يعبأ بالسياسة، وإن كان محبًا للنكته السياسية، وكل نكته من النوع الهمجى، وهو من أثرياء الحرب، لديه أموال يقرضها للمحتاجين على الحصول (مرابى)، ولما قامت الحرب أخفى ما لديه من محاصيل وصار يبيع لمن يريد بالثمن الذى يريد، غير إنه شهوانى محب للطعام، واقتناء الأشياء، ومن الواضح أنه ضحل الثقافة وإن كان بإمكانه القراءة، فعندما كان يجلس بجوار الشيخ زيدان الذى كان يقرأ الجريدة علق بالقول: «يعنى ياخويه الحاج محمد هتلر مش باين له حس ولا خبر، يكونش بيدبر فرتينة جديدة..» ص١٧، من الواضح أن هذا الأسلوب لا يتأتى إلا من شخص معدم الثقافة، غير عابئ لا بالسياسة ولا بأسماء الساسة.

لو سئل محمد مصباح عن رأيه فى التغيير لطلب بقاء الحال على ما هو عليه، لأن مصلحته فى استمرار الوضع على ما هو عليه، حتى يظل محتفظًا بامتيازه كثرى حرب أفاد من المتغيرات السياسية والاجتماعية بعد الحرب، وتحول من شخص معدم إلى صاحب أموال يلجأ إليه كل محتاج، وكل راغب من مشروع صغير.

٤- محمود جميل:

تاجر أخشاب، ومن أثرياء الحرب أيضًا، بدأ حياته نجار سواقى بسيط، خدمته الظروف وأصبح من الأثرياء عندما حول ورشته إلى شادر يمتلئ بجميع أنواع الأخشاب وأدوات

البناء التى جلبها من كبار التجار بدسوق ومن دون أن يدفع ثمنها كاملاً، فقد كانت النية تقسيط ثمنها، فلما قامت الحرب أخفى ما لديه من بضائع وصار يبيعها بأعلى الأسعار، وكل بضعة شهور يسمع الناس أنه اشترى أرضًا جديدة وخيولاً وما شابه ذلك.

بيد أن محمود جميل أقرب إلى الفنان، فهو محب للابتكارات والمخترعات الجديدة التى تتعلق بمهنته كنجار، اخترع أشياء كثيرة مفيدة مثل أرجوحة الصناديق، وماكينة للتذرية بدلاً من المذراة اليدوية، وصار يتربح من مخترعاته هذه.

هو أيضًا مدمن للأفيون، وزير نساء، تحاك حوله حكايات لا تنتهى، ومع هذا هو أكثر حميمية لوالد السارد من بقية الأصحاب، لا لشىء إلا لأنه حاد البصر، يستطيع أن يقرأ على ضوء المصباح نمرة خمسة كما لو كان يقرأ فى الظهيرة، لذلك يستغله والد السارد فى القراءة.. يظلان قبل قدوم بقية الأصدقاء، وبعد انصرافهم يظلان معاً، حيث يقرأ محمود الجميل ما لدى مضيفه من كتب معظمها قصص تراثية وشعبية، يقرأ الجميل ووالد السارد يستمع.

من الواضح أن محمود الجميل إنسان يعيش لحظته، غير عابئ بالسياسة وليس لديه أدنى اهتمام بها، كما لا يعنيه من الدنيا غير اصطياد متعته والإغراق فى الخدر، وإن كان له اهتمام بالأدب الذى يوفر له المتعة. وعلى هذا فمحمود الجميل شخصية مغيبة ليس بفعل الثقافة، ولكن بفعل الشهوة والمخدرات، همه اصطياد متعة لحظية، ومن ثم فقد يستوى عنده التغيير من عدمه، ففى الحالتين سيعيش لحظته خاصة أن وعيه السياسى معدوم، وإن كان الثبات يخدم مصالحه لأنه من أثرياء الحرب.

٥- الشيخ زيدان زيدان:

هو شيخ ضرير حاصل على شهادة العالمية من الأزهر الشريف، وهو قاضى البلدة ومفتيها، يحكم فى مسائل الزواج والطلاق حتى لا يكلف الناس مشقة الذهاب إلى المحكمة فى البندر، إذا نطق بالحكم لم يجرؤ أحد على معارضته ص٣٠، غارق فى كتب السلف والتراث، لا يعنيه العصر وثقافته وعلومه من قريب أو بعيد، كان رأيه أن يعالج الولدان بالطب القديم الموجود فى كتب الرازى وابن سينا وغيرها مما يحفظ من كتب، وهو صاحب ذاكرة فولازية، وكان بمثابة القاموس السياسى والتاريخى والدينى للجلسة، لذلك كان وجوده ضروريًا وإن كانت ثقافته ماضوية ذو سلفية بالأكثر، فكل المعلومات التى كان يسوقها والكتب التى يستظهر بعضها كلها سلفية، حتى الحديث فى التاريخ والسياسة كان ورائيًا يعتمد فيه الشيخ على الحفظ والاستظهار ليس إلا.

والملاحظة على شخصية الشيخ زيدان أنها شخصية مغيبة بفعل الثقافة، ليس لديه وعى بالواقع ومتغيراته، ولا يعنيه إلا أن يعيش فى الماضى، أسير الأمجاد السالفة للأمة. وإن كان ثمة تغيير يعنيه فهو ذلك الذى سيعيده إلى الخلف.

٦- الشيخ على بقوش الشهير «كعبلها»:

وهو ضرير آخر من جلساء والد السارد وأعلام قعدته، من حفظة القرآن الكريم، وإن لم يكن عالمًا به، وهو يتلوه فقط من أجل التقوت وكفى، ولم يذكر السارد أنه من حملة الشهادات العلمية. يعيش على قراءة الرواتب فى البيوت، ينتقل من بيت إلى بيت يقرأ سورة أو بعض سورة فى مقابل كيلات من المحاصيل الزراعية عند الحصاد، وأيام الأعياد يطلع القرافة ويعود محملاً بأجولة العيش والقرص والتمر والخروب وبعض القروش.

من الواضح أن الشيخ كعبلها معدم، غير إنه أقرب إلى الشخصية الساذجة، التى تعايش الخرافة أكثر ما تعايش الحقائق، فهو الذى أفتى بضرورة لحس العتب دون غسل أو تنظيف حتى لا ينجرح شعور الأولياء!، وهو الذى وجه الأم قبلاً إلى هذا المصير.

وإن كان لدى الشيخ بقوش بعض ثورية فهى ثورية غير مبررة، لا تتعدى الرغبة فى نفض الحرمان المادى والطبقى، ولأنه يحتكم إلى الضمير لا العقل تأتى أحلامه غير متسقة مع الواقع، ومتناقضة مع قدراته، ووعيه بالحياة، فقد تساقطت منه بعض العبارات مرة فى قعدة المساء، قالها بجدية كأنه يخطب

«لحس العتب»
وسلطة العنوان
دراسة تحليلية
لرواية خيرى شلبى

على منبر فى كافة المسلمين، قال: مصيبتنا يا خوانا إننا لا ندقق فى اختيار من يحكمنا، يضربنا الحكام بالنعال صبح ومساء، فلا نفكر فى محاكمتهم أو حتى نعمل على إسقاطهم، فمن باب أولى يكون لنا رأى فى اختبارهم قبل اختيارهم ص٣٥.

هكذا يحلم الشيخ كعبلها بالديمقراطية فى مستواها الأعلى، دون أن يتساءل متى حدث هذا من قبل فى تاريخ مصر، حتى يقال بإمكانية حدوثه أو تكراره مرة أخرى؟!

وهل هم قادرون على تحقيق هذا الحلم، وهم لا يزالون يلحسون عتب الأضرحة؟!

***

أما وقد استعرضنا بنية الشخصية على مستويات عدة، وهم المجموعة المتاحة سردياً والتى كان السارد مهموماً بإبرازها كشخصيات رئيسة. وقد لاحظنا أنها شخصيات ذات مستويات متباينة، وإن كانت تنتمى لنسيج واحد هو مجتمع القرية. وقد نلاحظ أنهم مختلفون - رغم تقاربهم الروحى- أخلاقياً، ويمكننا- مبدئياً - أن نحدد هذه المستويات التى لاحظناها، والتى تشكل كل شخصية فيها مستوى قائماً بذاته.

١- مستوى ثقافى مرتفع يصاحبه مستوى مادى مرتفع- ويمثل الحاج عبد الفتاح الزيات هذه الوضعية.
٢- مستوى ثقافى متدن يصاحبه مستوى مادى مرتفع- ويمثل محمد مصباح هذه الوضعية.
٣- مستوى ثقافى مرتفع يصاحبه مستوى مادى متدن- ويمثل والد السارد «عبد الودود زعلوك» هذه الوضعية.
٤- مستوى ثقافى مرتفع يصاحبه مستوى مادى متوسط- ويمثل الشيخ زيدان هذه الوضعية.
٥- مستوى ثقافية متوسط يصاحبه مستوى مادى مرتفع، ويمثل محمود الجميل هذه الوضعية.
٦- مستوى ثقافى متدن يصاحبه مستوى مادى متدن ويمثل الشيخ كعبلها هذه الوضعية.

الأمر الذى يشكل مستويات متباينة من الوعى، ومع اختلاف أخلاقيات كل شخصية عن الأخرى نلاحظ حقيقة أننا أمام شريحة متنافرة فى الأساس، حتى ليحار المرء كيف أن هؤلاء صحبة، وأن بينهما تقارب روحى ما؟.. الأمر الذى نؤكد معه أن النسيج الذى يضم هؤلاء لا يضم عناصر موحدة، بل على العكس هى عناصر مشتتة وإن كانت - رغم شتاتها - مؤتلفة، وإن كان هذا الائتلاف يتعرض لهزات، فقد سبق للسارد أن أخبرنا أن والده طرد هؤلاء جميعاً من منزله ذات ليلة واتهمهم فى أخلاقهم صراحة. يقول السارد على لسان والده وهو يخاطب أصحابه: «على الطلاق بالتلاتة انتوا بتكرهونى!.. يلا قوموا روحوا!.. أنا ما أعاشرش ناس بتكرهنى وتكره لى الخير!.. يلا اتفضلوا مع السلامة!! ص٣٤.
ولقد استمر هذا الخصام لفترة ليست بالقصيرة.

الأمر الذى نؤكد معه أن مجتمع السارد كان شتاتاً، بين مستويات متخالفة واهتمامات ثقافية وسياسية متنافرة، وأخلاقيات متعاكسة، ومن ثم كان الوعى متنافراً ومتضارباً وكذلك المصداقيات والوطنيات.. بيد إننا قد لاحظنا أننا أمام نسيج ليس من بين عناصره وطنى صادق واحد، وليسوا جميعهم راغبون فى التغيير أو الثورة على الملك وأعوانه من الإقطاع وأصحاب الامتيازات، وليسوا جميعهم معنيين بتحرير البلد من الإنجليز، بل وجدنا من بينهم من يرغب فى الثبات ودوام الحال، والراغبون فى التغيير أو الثورة كانت رغباتهم نابعة أساساً من أمراضهم وأحقادهم النفسية على بقية الطبقات الأخرى حولهم.

وإلى هنا نكون قد وضعنا أيدينا على عينة أو شريحة من مجتمع السارد تمثله أصدق تمثيل لانتماءاتها إلى مستويات عدة اجتماعية وثقافية، وقد وضح أنها جميعاً ليست معنية بالوطنية الحقيقية، أو الوطنية الصادقة، وليس لديها الوعى الكافى والثقافة المؤهلة لاحتضان مثل هذه القيمة العليا التى تجعل الفرد منتميا لما هو أعلى من مصلحته الشخصية ورغباته ونزواته، وقد اتضح أنها شريحة ترتع فى التخلف والبدائية تتحكم فيها سلطات قاهرة كثيرة سبق تفنيدها.

(٤)

يهمنا أن نتعرض للوعاء الذى يتم فيه اللحس، أو بالمعنى صورة المجتمع الذى يضم هذه الفئات الشعبية، وقد وضح أنه مجتمع قروى تابع لمركز دسوق، وهو بالتأكيد صورة من مجتمعات قروية مصرية أخرى إن لم يكن - رغم تخلفه وبدائيته - متميزًا عنها، فقد وضح أن ثمة مدرسة لتلقى العلم ذهب إليها السارد ومضّى بها عامين قبل أن يسقط مريضًا. وعلى ما قد لاحظنا أن الشخوص جميعًا يقرأون وبعضهم حاصل على شهادة العالمية وهى أعلى شهادة أزهرية فى ذلك الوقت، أستطيع أن أحدد أن قرية السارد أكثر حظًا من كثير من قرى مصر فى الأربعينيات، ومع هذا فهى ترتع فى التخلف والبدائية، وقد تحكمت فيها كافة السلطات القاهرة التى تكبل المجتمع وتسمه بالذل والعبودية، وما لحس العتب إلا دليل مذلة وعبودية وبدائية أيضًا، عندما يخضع المجتمع للخرافة والجهل وغياب الوعى والفقر والأمراض البدنية والاجتماعية والقهر السياسى السلطوى، فلا شك أنه مجتمع ذليل يحق له أن يثور وأن يغير وأن يعلن عصيانه لكل القوى التى تستعبده، ترى هل حدث هذا؟! ترى هل هو مجتمع مؤهل لأن يصنع ثورة ما؟ وهو الذى يستمرئ لحس العتب، حتى لأن هذا اللحس يمارس بقبول وتسليم باعتباره شفاء أو وسيلة للشفاء!

ولنا أن نتوقف عند مجتمع السارد كما تبدى فى المنظور السردى. يتم فيه - كما يقول السارد - التبادل السلعى أكثر من استعمال النقود التى يفتقدها معظم الناس، يقول السارد: «الناس فى بلدتنا، معظمهم لا يملك النقود معظم أيام السنة، ولذا فإنهم يشترون حاجاتهم بالأشياء، أو على ذمة محاصيل قادمة، فأنت تدخل الدكان وتشترى باكو دخان أو باكو شاى بأربع أو خمس بيضات.. ألخ » ص١٨. وكوب الماء الكبير الذى يوضع فوق الزير هو المعيار السائد، والباعة الجائلون يبيعون أشياءهم بأشياء أخرى مثل الأرز والفول والقمح وما إلى ذلك من محصولات زراعية. من الواضح أنه مجتمع زراعى بائس يسيطر عليه اقتصاديًا مجموعة مستغلة من أثرياء الحرب.

ومن الواضح أنه يسيّر أموره بعيدًا عن أى تواجد حكومى رسمى، فكل الأمور يتم تسييرها فيما بين الناس بعيدًا عن الهيئات أوالمؤسسات الحكومية الغائبة، فالنظام القضائى فى البلد يتولاه الشيخ زيدان زيدان عالم الأزهر الذى يحكم فى المسائل الشرعية وفق ما يعرفه من أحكام فقهية، وحين ينطق بالحكم الصحيح المناسب - كما يقول السارد - فلا يجرؤ على معارضته أحد، ولا يستطيع أحد التشكيك فى ذمته. هكذا الشيخ زيدان لوحده هيئة قضائية استمدت من شرع الله قداستها، وحكمه دائمًا صحيح مناسب، والناس يسلمون بأحكامه دون نقاش أو معارضة. الرجل يستمد قداسته فيهم من قداسة المنهج الذى يطبقة فى أحكامه. أما النظام الطبى فيتولاه حلاق القرية الذى بدأ بمعالجة الولدين مقدمًا ما لديه من خبرة فاشلة.

الأطباء فقط فى البندر «مركز دسوق» ويتردد عليهم القادرون فقط أو المقتدين ماديًا. أما المعدمين فيمكن أن تتعرف ضاربة الودع على أمراضهم وتشخصها وتصف لهم الدواء، مثلما حدث مع السارد بعدما فشلت الحيل الأخرى!..

المدرسة الوحيدة فى القرية لا تستقبل غير الأصحاء من الطلاب، فالذى يمرض ويتغيب بسبب المرض يحتل مقعده تلميذ آخر، من الواضح أن ثمة عجزًا حادًا فى المقاعد، حتى لأن السارد عندما أخذته أخته إلى المدرسة وكان لا يزال مريضًا، رده الناظر إلى البيت وأخبره بأن مقعده الآن يجلس عليه آخر.

مجتمع محافظ باتجاه المرأة، والمرأة فيه مقموعة مطمورة مغيبة عن المشاركة الفاعلة فى الحياة أو التعليم، فأخت السارد كانت تذهب به إلى المدرسة، وهى الكبرى، ومع ذلك لم تكن من تلميذات المدرسة.

والدة السارد - وهى امرأة عالم أزهرى- جاهلة، ليس لها رأى، تقف خلف الباب تتسمع أحاديث الضيوف حول مرض ولديها وتصل إلى أذنيها كلمات الشيخ زيدان حول التداوى بالطب القديم فلا تفهم شيئًا من كلماته، تنجذب فى ذات الوقت للوهم والخرافة للوهلة الأولى وتنفذ وصية الشيخ «كعبلها» وتجبر طفليها على لحس العتب.

«لحس العتب» وسلطة العنوان دراسة تحليلية لرواية خيرى شلبى

وغير ذلك هى تعيش حياة أشبه بالأسيرة أو الجارية التى لا يجوز لها رفع صوتها أو الاختلاط بالآخرين من الرجال، وإلا ضربت وأهينت. يقول السارد عن عائلته: «لا وكالة عندهم من غير بواب، ولو ظهرت أمى عفواً، أو ظهر طيفها من باب الدهليز فيما هم جالسون، فإن ليلتها تكون أسود من شعر رأسها، نبيت كلنا فى نكد وعياط يسبقه ضرب مبرح، فما بالك لو بلغهم صوتها فى المندرة ضاحكًا أو متكلمًا أو حتى باكيًا..؟ ص٢٦

من الواضح أيضًا أنه مجتمع محروم من الحراك الاجتماعى إلا بعوامل قهرية تُفرض عليه من الخارج، وهو فى نفس الوقت خاضع لمتغيرات كبرى دون أن يكون له وعى حقيقى بها، هو دائمًا تابع لمتغيرات خارجية وليس فعلاً إلا فى حدود الحرص على البقاء بدافع الغريزة.

مجتمع لا تزال دماء القبيلة تأخذ اعتبارها فى الحكم على صلاحية الفرد وقيمته، كما وضح الأمر من خلال علاقة عائلة السارد بالعائلات الأخرى ورفضها فتح علاقات مصاهرة معها.

كما أنه مجتمع غير مبرأ من الأحقاد، فوالد السارد يحقد على أصحابه لما بين أيديهم من نعمة حديثة، وهم يحقدون عليه لما يملكه من مجد عائلى تليد، غير إنه مجتمع الخرافة، فغير عملية لحس العتب التى مرت بنا.. هناك دور للعرافات فى حياة المجتمع، ومن العجيب أن الخرافة ناجعة ناجحة، فقد تصادف مرور عرافة أمام بيت الحاج عبد الودود، فخرجت إليها الأم وفاتحتها فى أمر الولد المريض.

قالت العرافة إن الولد مريض بالطحال، ونصحت بضرورة شرب الخل مخلوطًا بالخميرة ثلاث مرات أول كل شهر عربى، بعد تنجيم المخلوط أو تركه مكشوفًا طوال الليل تحت نجوم السماء.

صدفة مرت العرافة، وصدفة يشفى الولد على وصفتها العجيبة، هو مجتمع الصدفة إذن، فكل من أثروا كان الأمر بالنسبة لهم صدفة، فصدفة قامت الحرب بالنسبة لهم، وصدفة كانت فى مخازنهم بضاعة ينوون بيعها، وصدفة أيضًا ينهار حائط المندرة على الترابيزة، لينتهى ماضى الحاج عبد الودود فجأة. ثمة دور للصدفة والفجاءة كما أن هناك دور للخرافة.

كما أنه مجتمع المتناقضات حتى لأن جلسة الحاج عبد الودود كل مساء هى تجميع لمتناقضات، أو كما يقال فى المثل الشعبى تجميع للشامى على المغربى.. الحاج عبد الودود زعلوك نفسه شخصية متناقضة مع ذاتها، فهو يعرف عن محمود جميل فساد أخلاقه وميله إلى الزنا، أو كما يقول السارد: زير نساء، غير إنه مدمن للأفيون، ومع ذلك يرتضيه صديقًا، ويؤثره على غيره من جلسائه، ثمة تناقض بالغ بين كون الحاج عبد الودود محافظًا جداً، ومحافظًا على سمعته وصيت عائلته الموروث، وهو زعيم هذه العائلة رغم فقره، وبين محمود جميل بأخلاقه وضاعته الاجتماعية.

ثمة تناقض آخر فى شخصية هذا الرجل الذى يرفض أن يمد يده ليأخذ قرشًا من أحد، وقد أخبر السارد أن الموت أهون عليه من ذلك، ويعتبر أن تصرفًا كهذا بمثابة شحاذة، وهو لا يشجع على الشحاذة حتى لو كانت من الأم والأب ص٦، إن رجلاً بمثل هذه الفضيلة كان من المفترض أن يكون صاحب عمل، والحقيقة أنه عاطل، لا يعمل أو يفعل شيئًا يستحق عليه أجرًا، وكل ما أخبرنا به السارد أنه يذهب (يوم السوق، يوم واحد فى الأسبوع) يخطف رجله إلى السوق من صبحية ربنا، ليحشر نفسه بين باعة الحبوب والبذور والمحاصيل مختلقًا لنفسه سمسرة من البائع والمشترى على السواء، بصنعة لطافة، كما يقول السارد ص٧. والتساؤل: أو ليس ما يفعله الحاج عبد الودود هنا عمل أقرب إلى الشحاذة إن لم يكن شحاذة مقنعة؟! وغير ذلك ما لاحظناه منذ بداية السرد. فالحاج عبد الودود أزهرى، حاصل على أعلى شهادة علمية من الأزهر فى ذلك الوقت، العالمية، ثم إنه وفور حصوله على الشهادة خلع عمامة العلم واشتغل بالفلاحة والتجارة.

وعندما تزوج اختار زوجة جاهلة لا تفرق عن أية امرأة أخرى فى القرية، وغير ذلك – وهو الرافض للشحاذة – كان يمد يده إلى هذه القروية المعدمة يشحذ منها ثمن الدخان.

إن هذا التناقض المركب فى شخصية الحاج عبد الودود

صورة من تناقض أكبر فى المجتمع ككل، وما الحاج عبد الودود وغيره غير إفراز هذا المجتمع ونتاجه.

والدليل الآخر على التناقض شخصية عبد الفتاح الزيات الذى لا يتورع عن أن يخطب فى الجماهير عن حقوق العمال والفلاحين وعن استغلال الحكومة لهم، وعن وعن، وهو نفسه من المستغلين لهذه الفئة المهيضة، وأثرى على حسابها ومداوم على البيع فى السوق السوداء.

إن التناقض الحاد فى تركيبة الشخصيات لا يأتى من فراغ، بل هو إفراز تربية متناقضة فى الأساس، ومزيج من ثقافات متضاربة، ولنا فى موقف الأصحاب من مرض السارد دليل آخر، فقد انقسموا إلى فرق ثلاث: الأولى نصحت بالذهاب إلى طبيب البندر، والثانية نصحت باللجوء إلى كتب الطب القديمة، والثالثة نصحت بلحس عتبر الأولياء. هذه الفرق الثلاث تمثل ثلاث عقليات متضاربة تجمعها رابطة واحدة هى قعدة المساء بما تدل عليه من ألفة واهية.

هذه هى صورة المجتمع الذى عاش فيه السارد وفرض عليه لحس العتب. وهى صورة غارقة فى البدائية والتخلف، لا دور فيه للعقل، فيما يبرز إعمال الغريزة والضمير، وهما ما كان يحتكم إليهما إنسان هذا المجتمع فى تقبله لحقائق الحياة، وهما معًا كانا يسوقانه إلى الفعل، وقد وضعنا أيدينا على طبيعة إنسان هذا المجتمع ووضعيته، وأهم مقومات شخصيته وثقافته.

والتساؤل الآن: هل هذه الصورة المجتمعية مطمئنة باتجاه التغيير، هل بإمكان المعاين لها أن يتفاءل بأن هذا المجتمع قادر على التغيير. أو جاد فى البحث عن لحظة للخلاص، هل هو راغب حقًا فى التغيير، هل شخوص هذا المجتمع - على ما بهم من أنانية وبدائية وتخلف - قادرون حقا على التغيير؟، وقد وضح لنا أن ثمة شريحة غير راغبة فى التغيير، لمرضها الاجتماعى والنفسى، ولعجزها أصلاً عن التغيير، وهى الفئة المهمشة فى المجتمع المصرى، رغم إنها الفئة الواسعة الموسومة بالشعبية؟ إذا كانت الإجابة بالنفى، فمن الذى سيصنع الثورة ويحرر رأس المال ويغير الحكومة العميلة والأحزاب الممالئة، ويحرر مصر من الإنجليز والملك الفاسد؟

وإذا كانت الثورة قد قامت فجأة كما أخبرنا السارد فى نهاية سرده، فهل قام بها الشعب فعلاً وتلك حالته؟ هل هى ثورة شعبية أم ثورة قدرية؟ وهل كان القدر وحده صانع هذه الثورة أم أنها الصدفة أيضًا كأى صدفة أخرى غيرت حياة هذا المجتمع؟! أسئلة من هذا النوع تتبدى لنا، ونحن لا نزال بعد متوقفين عند من يعوّل عليهم التغيير وصنع الثورة من أبناء هذا الشعب، وقد لاحظنا أنهم جميعًا من لُحاس العتب على اختلاف اللحس وتنوعه.

◆ إخلاص عطا الله ◆

التفكير ودوائر الخوف

نصر حامد أبو زيد «١٩٤٣ - ٢٠١٠»

«حين يدافع المثقف عن الحرية لابد أن يدافع عن حرية الجميع بلا استثناء، حين يدافع المثقف عن حقوق الانسان، لابد أن يدافع عن حقوق الإنسان بلا استثناء، على المثقف أن يخرج من عزلته. أى من عزلة أهل الحل والعقد.

أذكر وأنا أعيش فى مدينة السادس من أكتوبر خارج القاهرة أنه فى ذلك الوقت كانت حقوق الإنسان ومؤسسات حقوق الإنسان مهتمة بما حدث فى الجامعة. وفى المدينة التى أسكن بها كان يتم القبض على العمال الذين يأتون من القاهرة للعمل بمدينة السادس من أكتوبر، لم يكن أحد يدافع عن هؤلاء العمال، وحين حضرت إحدى الاجتماعات للدفاع عن الحقوق الأكاديمية قلت:

لا تدافعوا عن الحقوق الأكاديمية فقط بينما الحقوق الأساسية للمواطنين مهدرة.. حقوقنا كمثقفين لا تنعزل، ولا يجب أن تنعزل، عن حقوق أدنى مواطن فى أدنى بقعة من العالم العربى، إذا عشنا بهذا الإحساس بالصفوة، هذا الإحساس بأننا فوق البشر، بأننا لنا ميزات لأننا نعمل بالفكر، هذا خطأ يجب أن نتحرر منه، الفكر عمل، والرجل الذى ينظف الطريق يعمل، هذا وهذا عمل، وإجادة هذا العمل لا تقل عن إجادة هذا العمل الذى يسمى الفكر، الفكر عمل، الفكر ليس ميزة، كوننا مثقفين وكوننا نفكر وكوننا نؤلف كتبًا، وكوننا أن هناك قنوات يمكن أن تعبر عنا، لا يجب أن تكون ميزة. الدفاع عن حقوق الإنسان والدفاع عن حقوق المواطن يجب أن تكون فى القلب من دفاعاتنا، وألا يكون هناك أى مهادنة فى هذا الدفاع..».

هكذا تحدث الدكتور نصر حامد أبو زيد - ذلك المفكر الكبير - فى محاضرته الأخيرة التى جاءت بعنوان «الخطاب الدينى المعاصر» والتى كان من المقرر أن يلقيها فى الكويت إثر دعوته للمشاركة فى ندوة حول «حوار الحضارات فى الجمعية الثقافية النسائية»، إلا أن الكويت عادت ومنعت أبو زيد من

دخولها بعد وصوله إلى المطار، حيث أثارت دعوته ووصوله موجة استنكار عارمة شعبيًا ونيابيًا ولكن منعه من الدخول جعله يلقيها عبر الهاتف. حدث هذا في ديسمبر من العام الماضي. والمتتبع لتاريخ هذا الرجل ومواقفه يدرك أن مسألة الكويت هذه كانت بمثابة الحلقة الأخيرة في المسلسل العبثي للقهر والألم والمنفى والذي طالما عاش الدكتور أبو زيد تفاصيله منذ بداية التسعينيات - فما هي قصة هذا الرجل..؟

دعونا نعود بآلة الزمن إلى الأربعينيات من القرن الماضي حيث ولد الدكتور نصر حامد أبو زيد في إحدى قرى طنطا بمحافظة الغربية في ١٠ يوليو ١٩٤٣، ونشأ في أسرة ريفية بسيطة، لذلك لم يستطع في البداية الحصول على شهادة الثانوية العامة «التوجيهية» لاستكمال دراسته الجامعية، بل اكتفى بالحصول على دبلوم المدارس الثانوية الصناعية قسم اللاسلكي عام ١٩٦٠ وعمل بوظيفة مؤقتة ليرعى الأسرة بعد وفاة أبيه وهو مازال صغيرًا. نجح أبو زيد في إنجاز مشروعه العلمي والعملي بعد ذلك فحصل على الليسانس من قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب- جامعة القاهرة عام ١٩٧٢ بتقدير امتياز، وقد تفوق أيضًا في رسالتيه للماجستير والدكتوراة من نفس القسم والكلية في الدراسات الإسلامية عامي ١٩٧٦، ١٩٧٩ بتقدير مرتبة الشرف الأولى.. تدرج أبو زيد في الوظائف الجامعية من معيد إلى مدرس إلى أستاذ بكلية الآداب جامعة القاهرة، كما عمل أستاذًا مساعدًا بنفس الكلية بجامعة القاهرة فرع الخرطوم خلال الفترة «١٩٨٣-١٩٨٧».

حصل الدكتور نصر أبو زيد على منحة مؤسسة فورد للدراسة في الجامعة الأمريكية بالقاهرة «١٩٧٦، ١٩٧٧»، ومنحة أخرى من مركز دراسات الشرق الأوسط، جامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة الأمريكية «١٩٧٨-١٩٨٠».

أما عن الوظائف التي شغلها خارج وطنه مصر فقد عمل أستاذًا زائرًا بجامعة أوساكا للغات الأجنبية باليابان «١٩٨٥-١٩٨٩» وأستاذًا زائرًا بجامعة ليدن بهولندا بدءًا من أكتوبر عام ١٩٩٥».. وشغل كرسي «كليفرينخا» للدراسات الإنسانية، كرسي في القانون والمسئولية وحرية الرأي والعقيدة بجامعة ليدن بدءًا من سبتمبر ٢٠٠٠، وكرسي ابن رشد لدراسة الإسلام والهيومانيزم «الإنسانيات» جامعة الدراسات الهيومانية في أوترخت بهولندا عام ٢٠٠٢.

حصل أبو زيد على جائزة عبد العزيز الأهواني للعلوم الإنسانية من جامعة القاهرة عام ١٩٨٢، ووسام الاستحقاق الثقافي من رئيس جمهورية تونس عام ١٩٩٥، وجائزة اتحاد الكتاب الأردني لحقوق الإنسان عام ١٩٩٦، وميدالية حرية العبادة مؤسسة إليانور وتيودور روزفلت عام ٢٠٠٢، ثم جائزة مؤسسة ابن رشد للفكر الحر وتسلمها في نوفمبر عام ٢٠٠٥ بمعهد جوتة برلين. ترك الدكتور أبو زيد للمكتبة العربية أكثر من مائة وخمسين مؤلفًا، بالإضافة إلى العديد من الدراسات بالدوريات العربية والأجنبية، أيضًا مؤلفات عديدة باللغات الأجنبية، نذكر من هذه المؤلفات العربية:

- أدب العمال والفلاحين - ١٩٦٢.
- أزمة الأغنية المصرية ١٩٦٤.
- ابن خلدون بين النظرية والتطبيق ١٩٧٧.
- أندرية جيبسون، ملاحظات عن القصة والفكاهة- ١٩٨٢.
- نظرية القصة القصيرة إيكيناوم: أوهنري- ١٩٨٣.
- الكشف عن أقنعة الإرهاب- ١٩٩٠.
- محاورة مع الأب حتى المسكين- ١٩٩١.
- المثقف العربي والسلطة- ١٩٩٣.
- التفكير في زمن التكفير- ١٩٩٤.
- الدفاع عن الشعر من أجل تأسيس علم البيان- ١٩٩٥.
- دوائر الخوف، دراسة في خطاب المرأة- ١٩٩٦
- هكذا تكلم ابن عربي ٢٠٠٢.
- درس نجيب محفوظ- الأدب مقاومة فكرية- ٢٠٠٦.
- شعار النهضة وشعارات الأزمة- ٢٠٠٩.

أما عن دراساته المنشورة في الدوريات الصحفية من مجلات وجرائد، فمن بينها:

- ثقافة التنمية وتنمية الثقافة- مجلة القاهرة ١٩٩٠.
- زكي نجيب محمود: غربة الروح بين أهلها- مجلة المصور ١٩٩٣.

الأستاذ الدكتور: نصر حامد أبو زيد التفكير ودوائر الخوف

- الرؤيا فى التراث السردى العربى- مجلة فصول- ١٩٩٤.

ومن مقالاته بالإنجليزية:

نظرية التأويل عند الغزالى - مجلة جامعة أوساكا للدراسات الأجنبية باليابان- العدد ٧٢- ١٩٨٦.

ترجمت أعماله من كتب ودراسات إلى لغات أجنبية مختلفة، كما ترجم هو بعض المؤلفات من الإنجليزية إلى العربية.

تراجيديا التفكير والتكفير:

بدأت المعارك الفكرية بين الدكتور أبو زيد ومهاجميه فى مايو ١٩٩٢ عندما تقدم بأبحاثه العلمية للترقى إلى درجة أستاذ بقسم اللغة العربية بكلية الآداب- جامعة القاهرة، وأرفق بها اثنين من مؤلفاته العلمية وهى:

١- كتاب الإمام الشافعى وتأسيس الأيديولوجية الوسطية.. دار ابن سينا للنشر عام ١٩٩٢.

٢- كتاب نقد الخطاب الدينى- دار الثقافة الجديدة- ١٩٩٢.

وقد تشكلت لجنة القراءة والفحص من:

١- الدكتور شوقى ضيف

٢- الدكتور محمود على مكى أستاذ بكلية الآداب بجامعة القاهرة.

٣- الدكتور عبد الصبور شاهين أستاذ بكلية دار العلوم جامعة القاهرة

٤- الدكتور عونى عبد الرؤوف أستاذ بكلية الآداب جامعة القاهرة.

٥- الدكتور محمود فهمى حجازى. وكيل كلية الآداب جامعة القاهرة.

وهنا قدم الدكتور عبد الصبور شاهين تقريراً يتضمن وجود عدد من التجاوزات التى تمس العقيدة الإسلامية فى القرآن الكريم. مما ترتب عليه رفض رئيس الجامعة الدكتور مأمون سلامة إصدار قرار بترقية الدكتور نصر أبو زيد إعمالاً لتوصية لجنة الترقية السابقة.

لم يقف الأمر عند رفض الترقية بل تحول إلى حملة ضارية شنها الدكتور شاهين ضد أبو زيد على منبر مسجد عمرو بن العاص يتهمة بالزندقة والإلحاد. كان ذلك فى ٢ أبريل عام ١٩٩٣، تبع ذلك مصادرة الكتابين السابقين من قبل الأزهر الشريف، بالإضافة إلى اقتراح بإبعاد أبو زيد عن التدريس بالجامعة.

ثم حدث أن تظلم الدكتور أبو زيد من قرار رئيس الجامعة، واشتدت المعركة على صفحات الجرائد والمجلات بين مؤيد ومعارض، قرر رئيس الجامعة على أثرها تشكيل لجنة أخرى من أساتذة قسم اللغة العربية لفحص الإنتاج العلمى للدكتور نصر أبو زيد، وهذه اللجنة تكونت من:

- محمود فهمى حجازى
- يوسف عبد القادر خليف
- محمود مكى
- نبيلة إبراهيم
- سيد حنفى
- أحمد على مرسى
- جابر عصفور
- طه وادى
- شوقى رياض
- عبد الله التطاوى
- أحمد شمس الدين الحجاجى.

وقام هؤلاء الأعضاء بفحص تقرير الترقية تفصيلاً وانتهى الرأى بإجماع الآراء على رفض تقرير لجنة الترقية الأول ومخالفة ما انتهى إليه، ولما انتهت فترة رئاسة الدكتور مأمون سلامة للجامعة وحل محلة الدكتور مفيد شهاب قرر ترقية الدكتور أبو زيد إلى درجة الأستاذية فى مايو ١٩٩٥، ولم يمض هذا الشهر حتى جاء حكم محكمة استئناف القاهرة للأحوال الشخصية بالتفريق بين الدكتور نصر أبو زيد وزوجته الدكتورة ابتهال يونس باعتباره مرتداً عن الدين الإسلامى، وهى لا تزال على إسلامها، وذلك بناء على الدعوى القضائية التى أقامها بعض المحامين من خصوم أبو زيد الذين عملوا على الاستفادة من أوضاع محكمة الأحوال الشخصية،

ووجدوا فيها مبدأ يسمى الحسبة وحدث ما حدث..

لم يزعن الدكتور نصر لهذه الاتهامات ولم يتراجع عن أبحاثه العلمية التى أثارت الجدل، بل اختار الخروج من المأزق بمغادرة الوطن، وكان المنفى الاختيارى فى هولندا حيث عمل أستاذاً للدراسات الإسلامية بجامعة ليدن، ووقفت معه زوجته الدكتورة إبتهال يونس أستاذ الأدب الفرنسي، وظلا هناك حوالى خمسة عشر عاماً، زارا فيها مصر مرّات معدودات.

وفى هذا يقول الدكتور نصر أبو زيد: «إن كثيراً من الذين اضطرتهم ظروف شبيهة للهجرة للغرب استثمروا هذه الظروف أسوأ استثمار، بأن تحولوا كارهين وليسوا ناقدين لثقافتهم. لهذا رفضت اللجوء السياسى، وأفخر أننى ما أزال أحمل جنسيتى المصرية وحدها، أؤكد: ليس هذا تقليلاً من شأن من تضطرهم ظروفهم ازدواج الجنسية، لكن حرصى منشأه تأكيد حقيقة إننى باحث ومن شأن الباحث أن يكون ناقداً للثقافة التى ينتمى إليها، الانتماء لا يعنى عدم النقد..»

أما زوجه الدكتورة ابتهال يونس فعلقت على دعوى التفريق قائلة: لسنا مجرد زيجة عادية، تجمعنا فقط قسيمة زواج، نحن أصدقاء وزملاء ورفقاء حلم كبير.. أشعر بالألم لأنهم انتهكوا حرمة بيتى، وتعدوا على حريتى الشخصية، إنهم يحاولون تحطيم حلم حياتى فى مجتمع متقدم.

جبهات الدفاع

أسفرت المحنة المريرة التى عاشها الدكتور نصر حامد أبو زيد عن أكثر من جبهة دفاع وتضامن لإنقاذ الحياة الزوجية له، ومواجهة التخوف من قيام أحد المتطرفين بالاعتداء على حياته وقتله.

أولاً: تصدرت جبهة المثقفين هذه الحملة، وجاء فى بيانها:

– أن تلتزم جميع هيئات الدولة بتنفيذ بنود العهود والمواثيق الدولية لحماية حقوق الإنسان التى التزمت مصر بتطبيقها.

– دعوة جميع المؤسسات فى المجتمع إلى العمل الجاد لإلغاء جميع التشريعات والقوانين المقيدة للحرية، والوقوف وقفة حازمة ضد جميع صور التعصب التى تزرع العنف والإرهاب فى المجتمع ولا سيما التحريض الذى صار منظماً ضد حرية الإبداع.

– مناشدة جميع المثقفين والمبدعين والهيئات المعنية بحرية الفكر والاعتقاد والتعبير فى جميع أنحاء العالم التضامن معهم فى هذه الفترة.

ثانيا: أيضاً تشكلت لجنة من كبار رجال القانون والمحامين للدفاع عنه برئاسة الدكتور على عبد الفتاح الشلقانى وتضم فى عضويتها:

الدكتور عبد المنعم الشرقاوى
الأستاذ أحمد الخواجة
الدكتور إبراهيم صالح
المستشار محمود عنبة
الأستاذ عبد العزيز محمود

ثالثاً: أصدرت المنظمة المصرية لحقوق الإنسان بياناً جاء فيه:

– اتخاذ كل الاحتياطات والتدابير الكفيلة بحماية حياة الدكتور نصر وزوجته الدكتورة إبتهال يونس.

– لابد للمشرع من النص صراحة على خطر إقامة دعاوى الحسبة «سيما فى قضايا الرأى» نظراً لما تنطوى عليه هذه الدعاوى من تفتيش فى ضمائر الكتاب والباحثين والأدباء، ولقطع الطريق على استخدام هذه الدعاوى كسلاح من قبل بعض الجماعات المتعصبة دينيًا لتكفير المخالفين، ووضعهم هدفًا لنبادق الاغتيال.

– إعادة النظر فى جميع التشريعات المقيدة للحرية فى الفكر والرأى والعقيدة بما يتفق وأحكام المادة «٤٦» من الدستور والمعهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية، وحماية الأعمال الفكرية والعلمية والفنية ومما يعزز القدرة على الإبداع والاجتهاد.

رابعاً: أصدر أعضاء هيئة التدريس بالجامعات المصرية بيانا جاء فيه:

الإعلان عن التضامن الكامل مع الدكتور أبو زيد وزوجه الدكتورة إبتهال يونس فى هذه الحملة، ومطالبة إدارة جامعة القاهرة بالمبادرة باتخاذ الإجراءات لمؤازرة الدكتور نصر أبو زيد

الأستاذ الدكتور: نصر حامد أبو زيد التفكير ودوائر الخوف

والرد على هذه الحملة بما يعزز من صورة الجامعة ومكانتها، وهى الجامعة الأم العزيزة على كل من هو مصرى غيور.

– استنكار للحملة الغوغائية التى تستهدف قيم حرية الفكر والبحث العلمى، والتى وصلت لذروتها بتصريحات للبعض يطالبون فيها بمنع أبحاث معينة وإبعاد أصحابها عن الجامعة.

– على المجلس الأعلى للجامعات العمل على تدعيم حرية البحث العلمى بكل الوسائل ومنها أن يتبنى السعى لدى المشرع نحو إضفاء حصانة قانونية على أعمال البحث العلمى.

واستجابة لكل هذه النداءات قام مجلس الشعب بالموافقة على مشروع القانون رقم ٨١ لسنة ١٩٩٦، وهو نفس مشروع القانون الذى اقترحه المستشار محمد سعيد العشماوى بتعديل بعض أحكام قانون المرافعات المدنية والتجارية رقم «٣» الصادر لسنة ١٩٦٨، ويقضى التعديل بأن لا تقبل أية دعوى ولا يقبل أى طلب أو دفع استناداً لأحكام هذا القانون أو أى قانون آخر لا يكون لصاحبه فيها مصلحة شخصية ومباشرة وقائمة يقرها القانون.

جديد بالذكر أن الدكتور نصر أبو زيد تلقى دعوة من لجنة الحريات بنقابة الصحفيين تضامنًا معه وذلك على أثر الأزمة التى أثيرت حول منعه من دخول الكويت، وفى اليوم المقرر للمؤتمر الصحفى سحبت النقابة دعوتها، ولم يكن ثمة من حل إلا أن تعقد الفاعلية فى البهو فى الدور الأرضى بلا مقاعد ولا ميكروفون، وكان هذا كما يذكر هو تنازلاً من النقابة التى اقترحت عقد المؤتمر على الدرج الخارجى فى مدخل النقابة.

(يذكرنا هذا بما حدث منذ عامين حيال مؤتمر مصريون ضد التمييز الدينى..).

جولة فكرية

لا يسعنا الوقت والمساحة للغوص فى فكر الدكتور نصر أبو زيد، لهذا نكتفى هنا بأن نورد بعض النماذج الفكرية لهذا العقل المنير.

أولاً: الفزع من العلمانية:

إن الزائر لرواق نصر أبو زيد على الشبكة العنكبوتية يقرأ ما كتبه أبو زيد فى ٢٧ أبريل ٢٠١٠ تحت عنوان: الفزع من العلمانية/ فصل الدين عن الدولة، فنجده يقول: «إنها الدولة العلمانية التى تفصل بين الدولة ونظامها السياسى وبين الدين، هى وحدها التى يمكن أن تفتح آفاقًا للحرية والعقلانية وتعدد المعانى، الدين شأن المتدينين، ووظيفة الدولة أن تضمن حرية الجميع، وتحمى البعض من البعض على البعض باسم الدين أو باسم هذا المعنى أو ذاك لدين بعينة. لكن العلمانية لا يمكن أن تتأسس دون الإصلاح الدينى، إصلاح لم يتحقق بعد عندنا، بل تحقق فى أوربا القرن السادس عشر، لم يحدث عندنا ثورة فلسفية كالتى أحدثها فلاسفة أوربا، تلك الثورة التى على أساسها تحققت الثورة الاجتماعية والسياسية التى أرست مفهوم «المواطنة» وأحلته محل «الرعية»، المفهوم الحاكم فى مجتمعاتنا، رغم بلاغة الدساتير فى تأكيد «المواطنة» بعد تحرر الإنسان من نير الطغيان السياسى، ونير التصور الكنسى للعالم، بفضل كل ما سبق الإصلاح الدينى وثورة الفكر الفلسفى والعلمانية.. تحققت الثورة العلمية.

ثانياً: الفن وخطاب التحريم:

الفن وخطاب التحريم عنوان المحاضرة التى ألقاها الدكتور نصر أبو زيد فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ٢٠٠٨. تلك المحاضرة التى حاولت مؤسسة المورد الثقافية القاهرة– بيروت أن تقيمها فى نقابة الصحفيين بالقاهرة، ورفضت النقابة الطلب، كما رفضت مؤسسات وزارة الثقافة استضافة المحاضرة أيضًا، والتى عقدت أخيرًا بالجامعة الأمريكية بالقاعة الصغيرة، الأمر الذى جعل أكثر من ٦٠٪ من الحضور يقفون خارج القاعة. وقد ركز أبو زيد فى هذه المحاضرة على أن فى تحريم الفنون نوعًا من الاضطهاد، حيث يمارس الإنسان أقصى درجات الحرية فى الفنون من رسم وتصوير وشعر وتشكيل. وتساءل: ماذا يبقى من الحضارة الإسلامية لو نزعنا منها هذا الغنى الفنى والأدبى، وأضاف. إن المسلمين لم يجدوا حرجًا فى التماثيل التى وجدوها بالمعابد الأثرية فى مصر والهند وغيرهما.

ثالثاً: دوائر الخوف:

أصدر الدكتور أبو زيد كتابه «دوائر الخوف» بعد الحكم

القضائى، وفيه يحث القارئ منطلقًا من السعى للتفكير الحر، التفكير بلا خوف ولا مناطق أمنية يرسمها البعض حفاظًا على مصالحه آملاً أن يقرأ القارئ - الذى خضع لضغط التجهيل - هذا الكتاب الذى سيجد فيه اجتهادات فى فهم أهم قضايا المجتمع المطروحة، وهى قضية المرأة، إنها اجتهادات قد يختلف القارئ معها وقد يتفق، لأنها مطروحة للنقاش، وهى فى النهاية اجتهادات لا يمتلك صاحبها سلطة من أى نوع لفرضها على الناس، والأهم من ذلك أن صاحبها يقف ضد كل سلطة وأى سلطة تحول بين الإنسان وحريته فى التفكير

الرحلة الأخيرة:

بقى أن نذكر إنه فى رحلة المنفى الاختيارى لأبو زيد بهولندا ظلت مصر فى العقل والقلب، حتى إنه - كما ذكر - لم يحمل سوى الجنسية المصرية وحدها، مؤكدًا على انتمائه لوطنه، غير ناقم أو حاقد على من اختلفوا معه فى الرأى والقناعات الفكرية، إذ إنه يرحمه الله كان يستنكف فكرة كونه ضحية للصراع بين التفكير والتكفير.

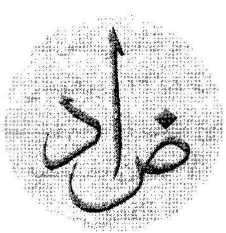
وإذا كان قد ترك لنا إرثًا فكريًا كبيرًا من المؤلفات والترجمات العربية والأجنبية والعديد من الدراسات والمقالات بالدوريات العربية والأجنبية أيضًا، فإنه مع هذا وذاك ترك أيضًا تاريخًا مثيرًا للجدل، سيقف عنده المؤرخون لتاريخ مصر المعاصر.

ومن الجميل أن تتحقق رغبة أبو زيد فى احتضان ثرى وطنه لجسده، وانضمامه لأهل بيته فى الرحلة الأخيرة.. هكذا شاءت الإرادة الإلهية أن يسلم الروح فى القاهرة بعد صراع قصير مع المرض، ويدفن فى مسقط رأسه بطنطا قبل أيام من حلول ذكرى ميلاده فى العاشر من يوليو عام ١٩٤٣.

رحم الله الدكتور نصر حامد أبو زيد..

محمد محمود عبد الرازق

جدارية جمالية للحياة المصرية
قراءة فى مجموعة «سوق الجمعة»



يفتتح فؤاد قنديل مجموعته القصصة: «سوق الجمعة» بمقدمة عنوانها: «فى مديح الجمعة»[1] ويذكر من أسباب مدحها أنه كان ينتظرها صغيراً بشغف «لأنها الحرية والانطلاق والوهج، وهى اللهو والفن والطعام». فقد كانت الأم ترجئ أشهى المأكولات ليوم الجمعة، حتى يتسع الوقت، وتلقى المساعدة من الجميع، ثم يحدثنا عن مشتقات اللفظة مثل الجمَّاع أى تجميع المتفرق، والجميع والجماعة والجماعية والجمعية والمجمع وغيرها.

وقد عنى بوصف «السوق» فى أعمال أخرى، ففى مجموعته: «عسل الشمس»[2] يحدثنا عن «سوق الخضار» بقصته: «أمنيات بهانة» وعن «سوق البهائم» بقصة: «وقائع المشهد المثير»، وعند دراستنا للقصة الأولى ذهبنا إلى أنه استطاع «بلمسات قليلة من فرشاة حساسة» أن يجعلنا نحيط بالسوق من كافة أبعاده[3].

ويحدثنا يحيى حقى فى كتابه: «صفحات من تاريخ مصر»[4] عن ثلاثة أسواق هى: «سوق العصر» بالقلعة، و«سوق الكانتو» بميدان العتبة، و«سوق الخيل» بباب الخلق. والذى يعنينا هنا هو سوق العصر الذى كان يقام فى أرض فضاء يصل إليها بعد مروره على الجدار الشرقى لسجن قره ميدان - الذى تهدم الآن - فى حى القلعة.

وثمة أشياء انقرضت كانت تباع فى هذا السوق مثل «السبارس». فقد كان المتشردون يجمعون أعقاب السجائر من الشوارع والمقاهى قبل ظهور «الفلاتر» ويبيعونها: «يأتى ببضاعته موضوعة فى كيس فيشتريها منه رجل يجلس على الأرض يفرش أمامه قطعة قذره من الخيش يفرفط عليها هذه الأعقاب المتهرئة التى سقط منها آخر نفس وهى ورق فيه شبهة من تبغ، فيخرج منها خليط يغلب عليه لون السواد. لهذه البضاعة زبائن يأتون إليها من أقصى المدينة..».

وثمة امرأة وضعت فوق قطعة من الخيش كوماً هائلاً من نفاية مطابخ المستشفيات ومعسكرات الإنجليز حينئذ «إذ كنا إبان

الحرب العالمية الأولى»، مهما دققت النظر لن تدرى أى طعام هو، لقم وهبر من شغت ومواسير عظام مفتتة مختلطة بعضها ببعض. البيع منها بالحفنة لا بالكيل أو الميزان، بجانبها أمرأة أخرى تبيع من جلة غارقة فى الهباب محشى الكرنب..». وفى السوق متسع للموسرين من هواة تربية الحمام.

***

ويشكل «سوق الجمعة» بعداً من أبعاد المجموعة، ومن ثم فهى ليست «متوالية قصصية» مثل: «حى الجمرك» لنبيل عاطف، و«متواليات باب ستة» لسعيد بكر. ويصف فؤاد قنديل السوق وصفًا دقيقًا فى قصة: «محمد جرجس» نجد الخواجة لا يكف عن تأمل «ذلك الجسد الجغرافى الضخم الذى يجمع - ولايدرى كيف - بين العشوائية والنظام. يشبه كثيرًا أمعاء البشر والحيوانات.. ستة أو سبعة شوارع عريضة يمتد كل منها نحو كيلو متر توازى الشارع الرئيسى الذى يتوسط كوبرى السيدة عائشة، الواصل بين الفسطاط والمقطم، تقطعها عشرات الشوارع مختلفة الطول والعرض والاستقامة، تتفرع منها أزقة وعطوف.. تدور حول بعض المبانى وتلتف حول المقابر وتنحنى تحت الكبارى والجسور.. البضائع منتشرة فى كل مكان.. مفروشة على الأرض والترابيزات وعلى الحوامل، ومعلقة على الأسوار.

هناك مساحات تكفى - حتى لو فى اتساع خرم الإبرة - للبيع والشراء والوقوف والمساومة وقياس الملابس والأحذية والمعاينة وشرب الشاى والحشيش والعناق والتحرش والسرقة والحب والخطف والتعارف ولقاء الأحباب الذين فرقت بينهم السنين، وهناك فرصة كاملة أو ناقصة لكنها مرضية للمطاعم الصغيرة والمشروبات والخياطة وسن السكاكين والإصلاح بكل أنواعه، ومع البضائع يمكن أن تعرض الخراف والماعز والديوك والنعام والبط والإوز والدجاج والأعلاف، وأماكن فسيحة للحمام وسمك الزينة والعصافير والسلاحف والقطط ذات الحيثية والثعابين. ويسمح كذلك للخيول والبغال والحمير أن ترتاح وتأكل وتشرب وتسقط فضلاتها، وأن تضاجع بعضها بعضًا، وأن يفعل البشر مثل ذلك أحيانا و..».

وكان محمد يحب جاره جرجس، واشتغل معه فى معصرة الزيت المملوكه لوالده. وعندما افترس التيفود جرجس تمسك الوالد بمحمد واعتبره ابنه. وكان كلما سأله أحد عن ابنه أشار إليه.

وفر محمد جرجس إلى القاهرة هربًا من الثأر، واشتغل بالمعمار، ثم شق طريقه بالعثور على العاديات القديمة وجمع المسامير والأكواب والشباشب والكراسى المحطمة. الأكر والخرق. الأساور الألمنيوم والملابس الممزقة. زجاجات الخمر والخرز والكراريس والكتب ونسايير الخشب والأسلاك. الإبر والبكر والأحبال والمراكيب.. لما انسدت عليه غرفته الضيقة أجر لها دكانًا، وصاحب كل من يفهم فى إصلاحها حتى ترجع سليمة وتشتغل ويعرضها للبيع ولو بنصف الثمن..».

واشترى عربة يطوف بها غلام لشراء الروبابيكيا.

وتحولت العربة إلى أسطول يجوب أرجاء القاهرة الكبرى. وأصبح ملك السوق. وسمى نفسه الخواجا.

ويستعين المؤلف بالأمثال الشعبية. وتغص بها هذه القصة، ومنها: «خد من الفجل الورق، ومن اللحم المرق، ومن الحمام العرق». «قيراط حظ ولا فدان شطارة».. «الأمانة لما اتجوزت العرق، خلفت البركة».. «العرى يعلم الغزل».. «شعرة من هنا وشعرة من هناك يعملوا دقن». وغيرها.

ويستعين بالآيات القرآنية كثيرًا بقصة: «المصيدة» بحكم أن بطلها حافظ القرآن وهو رجل كفيف يسمونه «المفتح». مضى يعاتب نفسه لأنه استغل وحدة الجارة بوفاة زوجها: «وها هى تسميه يوسف، لكن يوسف نبى حماه الله ونجاه. ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه، كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء، وهكذا استعصم يوسف لما رأى برهان ربه، ولم

مجموعة «سوق الجمعة»: جدارية جمالية للحياة المصرية

أستعصم، واستحلت ماليس لى..».

وكانت محسنة قد تعرفت عليه بالسوق، وعلمت أن صاحب البيت منحة مهلة أسبوعًا لإخلاء شقته، فأسكنته فى شقة مجاورة لها. وذات يوم ذهبت لتزور أهلها الذين لم يكن على وفاق معهم. وكان ينوى عقد قرانه عليها، لكنها وجدت مقتولة.

وفى قصتى: «المصيدة» و«شطة» يشير إلى نهاية القصة بالهامش. فى الأولى يقول: إنه بعد شهر تقريبًا ظهر ملاك جدد للبيت وطلبوا منه سرعة إخلائه: «ولم يجد المفتح من حل إلا اللجوء إلى المقابر حيث عاش مجاوراً للراحلين، ومنهم محسنة التى لم يتوقف حواره معها، وما عاد أحد يناديه كما كانوا ينادونه، فقد حرص على ألا يرى».

وتفتتح قصة: «شطة» بخطاب إلى ابن العم: «سأكون يا ابن عمى فى انتظارك أمام ترابيزة كبيرة عليها كل التوابل والعطارة، ما سمعت عنه وما لم تسمع.. البردقوس وماء الورد. الجنزبيل والقرفة. الكركدية والحلبة. الفلفل والكمون. الينسون والشمر. الحنة والبهارات. جوزة الطيب.. المسك والبخور الجاوى. النعناع ولبان الدكر والزعفران». وهكذا يحيط المؤلف بقدرة فائقة بجميع الأصناف والأنواع، كما رأينا وكما نرى.

ثم يخلص الراوى إلى حبه بشاير التى تبيع شباشب البلاستيك، رغم إنه يسكن فى شقة تحوى عشرة رجال. ذات يوم أخذ ابنها فى حضنه، فابتسمت. أجلسه على الدكة وترك الزبائن والبضاعة، وتوجه إليها، تبودلت العواطف أمام هاشم الذى يحبها ويعمل فى محل مفروشات أمامها.

فى اللحظة ذاتها شقت الكون صرخة ابنها، فانتفضت وهرعت إليه، فإذا بالولد قد غطى وجهه وشعره بالشطة، وفى ثانية خطفه هاشم وطار به إلى المقهى ليغسل رأسه ووجهه «وبشاير هات ياصويت ولطم.. فجأة مالت على بضاعتها.. أخذت تسحب الشباشب وتضربنى فى رأسى وصدرى ووجهى.. بدت قوية ومكتوية..» ووصل ابن عمه فى اللحظة ذاتها التى ضاعت فيها كرامته ورأس ماله.

ثم ينهى القصة فى الهامش قائلاً: «بعد شهر وشهير والثانى قصير، تزوجت بشاير من شطه، ورقص هاشم فى الفرح لما قالوا له كفاية».

ويصل المؤلف بين بعض القصص بخيوط رهيفة مثل قوله فى قصة: «المصيدة» «كان يجلس أمام بضاعته بعد فرشتها بحوالى عشر فرشات إلى جانب الخواجة أقدم بائعى السوق». وفى قصة: «بيت النار»: «وصل عشرى ضئيل الحجم جار آدم فى البيت والسوق، فهما معًا يسكنان بيت زميلهم شطة» و«اشترى من الخواجه جاره فى السوق مسجلاً». و«برغم مطاردة المقرىء الأعمى الشهير بالمفتح». وفى قصة: «ندى الورد»: «أرسل لها الخواجة مع سامى الكيالى ثلاث ربطات قمصان نوم حريمى» و«مرت عليها توحة وبشاير».

ويحيط فؤاد قنديل بمنطقة السوق وما حوله إحاطة شاملة، بل يتعداه بمسافات بعيدة: «عبرت شريط السكك الحديدية القديم الذى قال صلاح إنه سكة قطار البضائع المتجهة من وإلى حلوان قادمًا من العباسية، والآن أصبح على امتداد كيلو مترين مشغولاً بالباعة والبضائع وزبائن سوق الجمعة.. شرق كوبرى التونسى.. تضخم السوق. كل يوم يمتد فى كافة الاتجاهات ويخلق لنفسه المسارات والناس والبضائع.. كيان عجيب ومثير.. قال صلاح إنه نموذج مثالى للحياة المصرية. ما كل هذه المسافات التى قطعاها معًا من الإبجية والسيدة عائشة إلى التونسى والإمام الشافعى والسيدة نفيسة ومجرى العيون إلى الفسطاط، وميلاً إلى السيدة زينب وأحمد بن طولون وباب زويلة والمعز لدين الله والغورية وخان الخليلى والحسين ومسجد الرفاعى والسلطان الحسن والخليفة».

ويمدنا المؤلف ببعض المعلومات التاريخية، ولكى توائم السياق يذكر أن الفتاة حصلت على الثانوية العامة وكانت

تحب التاريخ جداً وتجتذبها سير العظماء. ولقد حدثها الفتى عن قايتباى الذى حكم مصر ٢٨ سنة وكان اسمه الأشرف سيف الدين قايتباى، وكان عهده أفضل العهود بناء للمساجد والمدارس والقلاع، سواء فى مصر أو فى سورية. وكلها تتميز بالنقوش الجميلة والحليات. ودخل بها المسجد فشاهدت المنبر المطعم بالصدف، والسقف المنقوش والزجاج الملون والمشكاوات والمقرنصات والنوافذ وأركان تعليم القرآن والحديث.

وحكى لها قصة أحمد بن طولون، واستقلاله بحكم مصر، متجاهلاً الخلافة الإسلامية فى بغداد. وقصة قطر الندى وزواجها. وجدد المعلومات التى درستها عن المماليك والقلعة ومحمد على. وعن طومان باى أشرف المماليك وأنبلهم. وانتقل من أعلام التاريخ إلى الأماكن، فحدثها عن النحاسين والخيامية والسروجية والمسافرخانة ومجرى العيون.

وقد خاض فؤاد قنديل غمار التجريب فى مجموعاته: «الغندورة» و«زهرة البستان» و«رائحة الوداع». ثم تخلى فى هذه المجموعة عن الغموض، وجنح إلى الإبانة.

وإذا كان قد طاف بنا على معالم القاهرة القديمة، فقد اصطحبنا أيضًا إلى أرجاء العالم فى قصة: «زنجبارى» الذى يعمل بطلها بوزارة الخارجية.

سطا اللصوص على فيلته وقتلوا زوجته: «كانت لها صورة كبيرة معه، وهما يقفان إلى جانب المسلة المصرية ووراءهما البيت الأبيض فى واشنطن، معلقة فى البهو الكبير فوق بايوه يعلوه شمعدانان نحاسيان وساعة..».

كان يوجه حديثه إلى نفسه، وأحيانا إلى «سلحفاة اشتراها لها من الهند». وها هو يحدق فى صورها التى غطى بها الجدران: «صورتها وهى أمام جامع أياصوفيا فى إسطنبول، ثم يتحول إلى صورتها وهى فى ميدان سان مارك بفينسيا (....) كان الحمام كله تقريبا قد اتجه نحوها. وإحدى السيدات فى الصورة تحدث جارتها عن الحمام الذى تجمع حول سناء دون الآخرين..».

بعد حوالى شهر كانت الشرطة قد قبضت على اللصوص عن طريق باعة الذهب. واخبره الخفير بأنه رأى المسروقات فى «سوق الجمعة». وكانت المفاجأة الأولى مزلزلة. فقد عثر عند بائع تماثيل فرعونية، على بعض النياشين والأوسمة الخاصة به. أربعة منها نالها فى مصر وثمانية فى الخارج. ووجد سيفًا أهداه إليه الملك فيصل لدى بائع السكاكين والخناجر، ووجد بروازاً كبيراً بداخله آية قرآنية محفورة على الخشب، ومطعمة بالصدف ورقائق الفضة، كان قد أهداها إليه فنان تركى فى أنقره..». وعثر على علبة سجائره الفضية المنقوش عليها اسمه، وكانت هدية من السيدة مارجريت تاتشر رئيسة وزراء بريطانيا رداً على هديته إليها. وأشار إليه الخفير على الفيل الذى يركبه الطفل والقرد وكذلك النافورة المرمرية وحملها إلى السيارة. وعثر على «علبة شيكولاته مطلية بماء الذهب أهدتها إليه بناظير بوتو عندما كان سفيراً فى باكستان، وكان ضيفًا عليها فى بيتها الذى أنشأته على جبل خارج إسلام أباد».

وانتهت المفاجآت بعثوره على طقم الشمعدان الخاص به كاملاً مع الساعة، وتذكر أن سناء كانت تحب الببغاوات، وأن اللصوص سرقوا ببغاءها أيضًا، فسأل عن مكان بيعها، فقيل له إن من النادر بيعها لأنها تحتاج إلى عناية خاصة. ودله أحد الصبية على مكان ببغاء وحيد ضامر مغبر الملامح، ومع ذلك اشتراه، وعندما دخلا الفيلا، صرخ الببغاء:

– سناء.. سناء.

هوامش:

(١) كتاب اليوم، أكتوبر ٢٠٠٨.

(٢) هيئة الكتاب، ١٩٩٠.

(٣) يراجع كتابنا: الإنسان بين الغربة والمطاردة، هيئة قصورة الثقافة، كتابات نقدية، ١٩٩٢.

(٤) صفحات من تاريخ مصر، هيئة الكتاب، ١٩٨٩.

الدكتور: عوض الغبارى

محمد قطب و« امرأة عابرة »

-١-

محمد قطب قاص يروى شعرًا، وشاعر يكتب قصة، فى روايته: (امرأة عابرة) التى صدرت عام (٢٠٠٩) عن دار الإبداع، يقول (ص٩٥:٩٦): « هل ترهنين إرادتك لمجهول؟ عليك ان تكسبى الصراع مع الرمل والصخر والخوف والموت. ابعدى الخزى عنك، وأطلقى روحك، واقتنصى نسائم الفردوس، وامتطى صهوة الريح وانطلقى. اطوى تحت يمينك الجبال والهضاب، واركضى فوق أوراق الكلأ، وخففى الوطء قليلاً كى تنشقى رائحة الخزامى. اعصرى العطر من جبين القمر، وانتشى به، واستعيدى زمانك الذى ولى ».

إنه الأسلوب الذى يستدعى مبدعه عطر الخزامى فى الأدب العربى، وينطلق من إسار العجز من الصراع مع الموت والمجهول وعناصر الطبيعة الخالدة، ويستقطر حكمة أبى العلاء فى بقاء الزمان، وفناء الإنسان، وهو الشاعر الحديث الذى يعتصر العطر من جبين القمر.

وتنساب الرواية نغمًا أسلوبيًا رفيعًا فى أربعة فصول، يمتد الأول منها إلى الصفحة الثانية والعشرين، والثانى إلى الصفحة الثانية والستين، والثالث إلى الصفحة الثامنة والتسعين، بينما تنتهى الرواية بالفصل الرابع، أطول الفصول عند صفحة ثلاثة وسبعين ومائة.

ويتخلل كل فصل عدد كبير من العلامات (تمثلها نجمة)، ينثال القص بينها انثيالاً سلسًا عميقًا فى آن.

ـ ويفتتح «محمد قطب» الفصل الأول بتنويعاته التى يمثل «البئر» فى البيئة الصحراوية محورها وقطبها الذى تدور حوله الحياة فى الصحراء. وتثير صورة هذا البئر مشاعر المتلقى الذى يرى قطراته صافية كاللجين، يحلو حوله السمر فى طبيعة ساحرة آسرة.

والقمرى طائر رقيق يحلق بهذا الأفق، والريحان - بعبقه الذكى - يرمز إلى توق النسوة اللائى ينتظرن أزواجهن بعد سفر طويل. ويتوحد حارس البئر وساقى مائه، «عبدالرحمن» مع البئر وجودًا ومعنى، كان كما يقول «محمد قطب» ص٧: «حين يضيق صدره، ويصيبه الهم، يأتيه متشوقًا ويلازمه، يقعى أمامه صامتًا وساكنًا، تنطلق عينه، تمسح أركانه، وتتوسد حافته، ودرجه، وتغترف الماء، والقلب يناجيه موجعًا،

يرجع معه نبضه وزمانه وعشقه الذى يعلمه، وعمره الذى نما على مائه ورمله ونبته. هو الوجود والمعنى، غريب وقريب، ناء وحاضر معًا». وماء البئر عذب فرات سائغ للشاربين، عسل وسكر، بل هو أصل التكوين والولادة، حيث يرتبط الدوران حول البئر سبع مرات فى الطقس الشعبى الصحراوى باكتساب القوة والشباب، ونيل المراد وتحقيق الأمل وولادة طفل جميل.

البئر حلم الأطفال، يحيط «محمد قطب» بهالة من السحر والجمال والجلال، غرفة مائه تحيى النفوس، والقطرة تورق الأمل (ص١٠) وتكمن المفارقة فى صورة هذا البئر مصدراً للحب والحياة متجادلة مع كونه منبعًا للدموع والألم والعذاب والموت، فقد نبع من المكان الذى ماتت فيه امرأة تعسرت ولادتها، وفاضت روحها، بعد عذابات نفسها وفيضان دموعها. تلك المرأة فى الرواية هى «حميدة».

وارتباط النساء بالبئر أكبر من ارتباط الرجال به فى المجتمع الصحراوى، يتحلقن حول الساقى الأمين طلبًا للماء، خاصة عند اقتراب عودة أزواجهن من السفر، واستدعائهن لذكريات الحب، ومعاناتهن من الشوق الطويل يتناجين بها حول البئر، كما يتحاسدن لفوز إحداهن بالرجل الذى تحبه أخرى. مناجاة الحب والحسد بين النساء تشهد عليها الطبيعة (ص٢٣،٢٤): «كنا نقتعد التلال، ونلامس الرمال، ونلهو فى بهو المكان بين الجبل والتل ونقرة الماء.. والشجيرات الضنينة بأوراقها تهف.. وتتقصف، كأنها تشهد علينا. ونروح نكحل القلب بإثم الحياة، ونيمم نحو الحوافى والممرات ونشع الرمال، ونقطف أعواد الريحان، ندسها فى رؤوسنا، وتصنع الرائحة فوقنا غيمة عطرية».

ويختتم «محمد قطب» هذا الفصل الرائع بأغنية للبئر والماء والثمر والشجر، والجمال والحب، ويجمع الكل فى واحد فى عبارته (ص٢٦):

«هو البير يجمعنا.. فمن يفرقنا؟

-٢-

نرجع مع «محمد قطب» فى الفصل الثانى إلى «حميدة» حيث تطل علينا صورة المكان الذى عاشت وعملت فيه، مقهى من عريش بسيط فى الصحراء حوله أرائك من جريد النخل. وتطالعنا صورتها الجميلة المثيرة وهى جالسة القرفصاء تدق البن، وتعد الشاى والتمر للطالبين. وجه رائق من ينظر إليه لايمله (ص٢٨)، والجسد مرج يتيه بثمره المكتنز (ص٢٩).

ثم يرجع بنا إلى الساقى «عبدالرحمن» الذى يساعدها فى عملها، ويهيم بها حبًا، ويتابع حركاتها وسكناتها. وهذا الذى يشاغلها، كغيره من الذين يردون عليها. منهم الفتى الذى كشف عن مأساتها فهو من «الديرة» أى البلد التى جاءت منها. أورثتها أمها الجمال ولعنته. أخبرها «الفتى» بموت أمها التى تزوجت «بغلاً» أصابه الجنون، واختفى.

«الليل فى الصحراء أعمى يعقد عتمته على الكون فيغشى البصر، ويروح يتسرب، وينز عتمته، ويتلصص حتى يمسك الكون فى قيده الصارم، ثم يضعه فى معاصم الأمكنة، الرمل، والجبل، والشجر، والأخبية». (ص٤٧). تلك هى الحال المعبرة عن مأساة هذه الشخصية. لقد استيقظت الرغبة الجنسية الجامحة عند الفتاة عندما شبت على ما رأته وما سمعته على فراش أمها مع زوجها.

ويعود «محمد قطب» - بتقنية الفلاش باك - مرة أخرى لسرد حكاية هذه الفتاة التى سقطت فى تجربة جنسية خاطفة مع عبد مخطوف، لكنه فتى وسيم. كان هذا العبد ملكًا لسيد عظيم أكرمه ورعاه، ووشى هذا العبد لسيده بما كانت تفعله زوجته أثناء سفره مع رجل آخر، فقتلها سيده، وأصبح هذا العبد منبوذاً مطلوبًا للقتل من جانب قبيلتى القاتل والقتيلة.

تعاطفت الفتاة مع هذا الفتى الذى وجدته فى خبائها، وقد امتلأ رعبًا، لطلب الفريقين لدمه فى قتال دار أمامها.

وقد استسلمت الفتاة لرغبتها الجنسية المكبوتة، وعجزت عن مقاومة هذا الفتى الذى هرب فى الفجر بعد أن نال منها

محمد قطب
و«امرأة عابرة»

وطره. أعياها البحث عنه، وأعيت أمها الحيل فى علاج ما أصابها ظنا منها أنها مريضة، بينما هى مهمومة بقصتها مع العبد.

ولما تعافت أعادت الكرة مع زوج أمها الذى ألهب عاطفتها الجنسية، ثم عرفت الترحال، وخطت أولى الخطوات إلى دوامات الرمل، وتيه الصحراء. لقد ارتبطت خطيئة هذه الفتاة بلحظات عارمة من الشهوة الجنسية التى سقطت فى براثنها، وكأنها منساقة إلى قدر محتوم لا تستطيع له دفعاً.

-٣-

يفتتح «محمد قطب» هذا الفصل بمشهد الصحراء تتلظى بلهيب الشمس، اتساقاً مع ما آل إليه حال هذه الفتاة اللائذة بالصحراء، تبدو كالمستجير من الرمضاء بالنار. «تتلظى الصحراء بلهيب الشمس، وتتدثر بالحصى والرمال، تدكها الصخور، ويقبع على صدرها التلال والجبال والهضاب، تمرح فى شقوقها الأفاعى والثعابين هائجة من اللظى ينصب عليها، ويحيل المكان إلى أتون». وتتمثل المفارقة فى وجود بعض حياة فى هذا الوجود الصحراوى المهلك، حيث تبدو الأشجار القليلة تعلوها طيور، وينسرب ماء قليل بين جنبات الجبال حوله نباتات متناثرة، وتلقى امرأة تخدم مرتادى الصحراء فى عريشها، وتغريها هذه المرأة بإقامة علاقة غير سوية معها. و«محمد قطب» بارع فى التخلص إلى السرد بضمير «الخطاب» بينما هو سادر فى السرد بضمير «الغائب» وهو أسلوب الالتفات من أساليب البلاغة العربية. يتمثل هذا فى المونولوج الذى يجريه على لسان حميدة فى ص٦٤، ٦٦، ٦٧ مثلاً.

ويجيد «محمد قطب» تصوير الرغبة الجنسية بالتلميح دون التصريح، ويستطيع أن يحقق بلاغة الإيماء والكناية ونزاهة الكلام عن الفحش، وهى قيم بلاغية عربية مكينة، يملك «قطب» زمامها ببراعة واقتدار، ويجريها سرداً فى صفحات كثيرة دون إسفاف أو ابتذال أو تعمد لإثارة الغرائز الغليظة.

وتتضافر عناصر الطبيعة المحيطة بالمكان مع التجربة الجنسية مع سرد «قطب» فالعشة التى تجمع المرأتين فى تجربة جنسية غير سوية يحيطها سعف النخيل، وظلمة الليل.

تبدو «حميدة» قطب هذه الرواية، فتاة تستجيب لرغباتها، فلا تلبث ان تندم، وتحاول الهروب من ذكرياتها الدنسة هائمة على وجهها فى الصحراء، باحثة فيها عن مكان جديد لا أحد يعرفها فيه. والطبيعة الصحراوية التى أجاد «قطب» تصويرها تبدو كأنها تعبير عن فطرية غرائز «حميدة» التى تنساق إليها ناموساً إنسانياً مساوقاً لناموس الطبيعة، لكن الصحراء التى تلجأ إليها «حميدة» لا ترحم، وكأنها فى قسوتها، وقيظها الشديد تطهير لدنسها.

يقول «قطب» فى ص٧٦: كان ليل الصحراء يخب فى صمته الثقيل، تناوشه ذبالات أضواء باهتة، والنجوم تخالسها فى نور عاتب، والوهن يسرى فى الجسد، وهو يقف أمامها، يراوح النفس، ويتباهى بمقدمه.

هكذا يتبدى الحب أمام حميدة، مساوقاً للطبيعة، للصحراء، حيث الهضاب الرمادية، والأضواء المنفلتة، وسيقان السنط الأسود (ص٧٧). وقطب «عارف» بطبيعة الصحراء، خببها أى سير نوقها، وبرها، أى طعامها من القمح.

وينتقل «قطب» – بأسلوب التفات آخر – إلى ضمير المتكلم فى نهاية الفصل الثالث، سارداً – على لسان حميدة – صراعها بين الرفض والقبول لحب «عمران» الذى يكتفى بحمايتها، ولا تكتفى بذلك. بل إن الالتفاتات تتوالى على لسان الراوى تارة، و«حميدة» و«عمران» تارة لتعكس جماليات أسلوب «قطب» فى قوله ص٨١:

«من علمها القول؟ ومن فتح نوافذه مثلما انفتحت مسام الجسد؟ صن قلبى ولاتهتك الستر. كانت قناديل سماوية تبث أنوارها وترسل أصواتها وترانيمها.. فخففت عتمة ما قبل الفجر، وراحت تلامس الجدران، وتلج إلى القلوب، تحفظ

«سترها»، وتهدهد دماءها. لكن الفجر أبان عن المرأة وهى تواجه الرجل الخشن.. أول مرة أراها، لعلها جديدة على المكان، أو أننى غبت طويلاً».

فالمراوحة السلسلة بين ضمائر الغياب، والخطاب، والتكلم تنبىء عن تمكن مبدعها وامتلاكه لأدواته الفنية، ووعيه بأثرها الجميل فى المتلقى. وما أروع تدخل الكاتب/ الراوى فى نهاية الفصل الثالث، مصوراً مشاعر «حميدة» فى أسلوب مواجهة وخطاب لها بضمير المتكلم.

وما أروع الأسلوب الصوفى الذى يحمل به «قطب» قول «حميدة» لحبيبها: صن قلبى ولا تهتك الستر.. معانى صوفية عميقة وجليلة. وكذلك قولها: بك عرفت نفسى، ص ٨٣، إلى غير ذلك مما يدل على الثقافة العربية الإسلامية الرفيعة التى يتناص معها «قطب» فى روايته. أما قمة أسلوب «قطب» فتبرز فى دمجه بين المادى والروحى فى الحب كقوله (ص٨٤): «مس الجسد جنون ملائكى فانفتحت مسامه، وتلقى أبخرة سائلة تضوى بالنور».

أى أسلوب رائع هذا الذى ينحته قطب علامة أصيلة على شخصيته الإبداعية المتفردة؟!

وكذلك قوله (ص٨٥): «حس مشبوب بأنغام سماوية، تجعل اللقاء كأنه عود على بدء الخلق».

وهذا الفصل زاخر بمصطلحات التصوف من العشق والجنون والوجد والشوق وغيرها تنثال على لسان «حميدة» وحبيبها مازجة بين الحسى والروحى فى التجربة العاطفية، دالة على الاختيار الشفيف لمفردات اللغة، فى سياقها السردى الرشيق.

كيف استطاع «قطب» بأسلوبه الرفيع أن يرتفع بهذه المرأة الساقطة إلى سماء الشعر والعقل والقلب وشفافية روح المتصوف، ومعاناة وجدانه بأحواله ومقاماته؟

إن طريقى الهاوية والقمة متوازيان لا يلتقيان، فكيف استطاع «قطب» أن يجمع بينهما؟!

وكيف استطاع أن يجسد المفارقة ثم يعادل بين أطرافها فى آن؟! تواجه «حميدة» الفراغ الموحش فى الصحراء، وتريد أن تجد فيه موضعاً لسترها، وأمنا لخوفها، ونجاة من هلاكها، و«أزيز السكون يشرخ السمع، ويرجف القلب. ناجت ربها أن يبعث لها من يهديها، فالأماكن فسيحة ومهجورة ومرصودة بالعواء» ص٩٣.

-٤-

وتتسع دائرة الفلاش باك فى الفصل الرابع الذى يوضح ما سبق، ويتمه عوداً على بدء. اختارت «حميدة» مكاناً مهجوراً فى الصحراء ظنت أن ليس به أحد، فإذا بها تجد عبد الرحمن الذى سبقها فى اختيار هذا المكان الذى عانى فيه من الغربة والوحشة حتى وجدها أمامه فخاف وظنها جنية، وخافت منه، وكانت منهكة القوى، حائرة النفس، كان طيباً عطوفاً، قدم لها الطعام فأنست به، وأنس بها.

أنطق «قطب» «عبدالرحمن» بدرر من الحكمة ومعانى التصوف والسكينة وقد صنع «عبد الرحمن» خباء لحميدة، جعلته مكاناً جميلاً هادئاً وادعاً تسرى رائحة نباتاته العطرية ذكية وتزقزق على فروعه العصافير، فيثير البهجة.

عادت إلى سابق نشاطها فى العمل ودبت فى المكان الذى حلت فيه الروح. وبعد صراع مع اليأس حل فى روحها أمل وليد. تحدث العابرون من المسافرين بأخبار «حميدة» وجودة طعامها. فكرت فى حفر بئر الماء، وإذا بها تلقى «امرأة» جميلة مختلفة عن عجائز المكان المحيط بها.

عرفت «حميدة» أن هذه المرأة عرافة، وأنها آثرت مساعدتها، نصحتها المرأة ألا تبخل على جسدها الجميل، فاستجابت حميدة للنصيحة. أما شغف «عبد الرحمن» بحميدة، وعشقه لها فتفيض به فقرات تلامس الشعر، وتحلق فى سماء الرومانسية، وتؤكد القيم الأسلوبية الرفيعة «لمحمد قطب»، يقول واصفاً عبد الرحمن (ص١١٣،١١٤): «ولم يكن

محمد قطب
و«إمرأة عابرة»

يطمئن إلا حين يرى النور يترقرق على وجهها.. كيف لا يرونه مثلى؟».

تودّدت «حميدة» إلى من حولها، وساعدت امرأة وقعت فى الرذيلة مع شاب عابر على تخطى أزمتها، وعدم فضحها أمام زوجها، و«لحميدة» خبرات اكتسبتها فى الأمور النسوية، حيث بشرت هذه المرأة التى خافت من الحمل من غير زوجها بأن حملها كاذب، وحافظت على سرها.

فى هذه الرواية تبرز خصوصية المكان الذى يعد «بطلاً» مهمًا فى كتابات «محمد قطب» عامة، شأنه شأن أبطال الرواية. وبطولة المكان تتجلى فى قدرة الكاتب على تجسيده، كأنه عاينه، وعايشه، وخبره، وسبر غوره. ويضيف «قطب» إلى قدرته على تجسيد المكان، إحساسًا رهيفًا به، يكاد يتحول إلى افتتان به، واستشفاف لما يدور فيه، حتى هسيس الصوت على حد تعبيره فى قوله (ص١٢٢) واصفًا الصحراء التى برع فى التقاط صورها، وأجاد التعبير عن طبيعتها، ورآها بمرصاده فى تنويعاتها المختلفة، ومظاهرها الطبيعية المتباينة، حيث يقول، مثلاً: «على مشارف المكان وقف. أطل على واد ينفرج ويمتد، تحوطه هضاب وصخور كالجلاميد كأنها تحرسه. لاحظ خيطًا رفيعًا من الماء ينساب من صدوعها وشروخها، ويهوى متلويًا فى هسيس صوتى حتى يصل إلى الرمل فيتسرب إلا قليلاً. ينفتح المكان على مساحة مفتوحة منقطة بأخبية مبثوثة، وأبنية مسقوفة بجذوع النخيل. وثمة صغار على مدارج الصخر الواطئة يتقافزون، ثم يهوون فى مسقط الماء.. كانت النخلات محملة بعراجينها، والشجر الملتف على أشواكه يتآلف كأيكة صغيرة فى حضن الهضبة. والسكون الذى لا يحرك ورقة، جعل المكان كأنه مهجور، لا ظل لرجل، ولا حجلة لامرأة تسعى.. هل المكان حين يلجه عن قرب يجد فيه المبتغى.. مسك عنان جمله ونزل».

ولعل الإيحاءات التى تصاحب تصوير «قطب» للمكان تثرى جوانب الحكاية، وتثير خيال المتلقى، فى كل صورة من مثل هذه الصور التى تزخر بها هذه الرواية، إضافة إلى كل كتابات «قطب». وهذا الاهتمام الإبداعى بالمكان يتداخل مع اهتمام «قطب» به فى فكره النقدى، ومثال ذلك بحثه عن المكان فى القصة القصيرة الذى يقول فيه إن المكان يحوى الحدث والأبطال والزمان، كما يقول إنه ما من قصة كتبها إلا وفيها مفردة مكانية. ويصك «قطب» مفرداته الخاصة فى وصف اللقاء الحميم بين «حميدة» و«عمران» حيث يقول (ص١٢٥): «اجتاحها رضى كانت تفتقده كثيرًا، وجاءها اليقين اللابد فى وجدانها بأنها تنعتق من أسر القيد».

(انظر إلى مفردة «اللابد» هذه التى نستخدمها فى العامية، فهل رأيت مثل استخدامها هنا؟!).

كان هاتفًا قاده إليها بعد بحث طويل.

جاء إلى هذا المكان حزنًا على فراقها ليجتر ذكرياته فى مكان بعيد، فإذا به يجدها فى هذا المكان الذى كان يعده سلواه.

«ما الذى قاد قدميه إلى المكان؟ أهو الهاتف الذى جعله يتابع الحمامة البيضاء، وهى ترفرف فى الأعالى ناظرة إليه، كأنما تدعوه، ويمضى خلف التل قريبًا من الجرف الهاوى، ويراها سابحة فى سماء النور معلقة بخيوط الشمس الأولى» ص١٢٨. والسؤال هنا: ما الذى يدفعنا إلى الشغف بهذه الرواية، مع ما قد يبدو فيها من بساطة الحدث، واتسامه بالقضاء والقدر الذى يجمع الحبيبين، بعد طول غياب وانتظار، فى هذا الجو الرومانسى؟

إنه سر خلطة «قطب»، إذا جاز هذا التعبير، خصوصية أسلوبه، وقدرته اللافتة على الإمتاع بالسرد، فهو الحكاء المتميز، إضافة إلى أنه «صانع البهجة» إذا استعرنا عنوان إحدى مجموعاته القصصية. فهو يفيض رقة وعذوبة أسلوبية مساوقة لطبيعته الإنسانية، وهو يدفع المتلقى إلى الإحساس بالبهجة حتى مع مشاعر الألم. ومن الإشارات الأسلوبية الرامزة إلى الانفتاح على الحب، انفتاح المسام، وهى إشارة

تمثل «تيمة» فى هذه الرواية. كذلك تيمة النور، يقول فى ص١٢٨، مثلاً: و«كانت تمانع وهى التى تنصهر، لمثله تنفتح المسام، وتتباعد الأرجاء». كما يقول: و«فاح الجسد بهالة نورانية، وفاض شبق أنار جنبات العتمة.. وخشى أن تحجز نورها.. فتحجبه». وتتوالى - على لسان العاشقين «عمران» و«حميدة»- ترنيمات عشق مفعمة بالإحساس الفياض، تصلح كل ترنيمة منها أن تكون عنوان لأدب رومانسى نابض بالأمل والألم (انظر ص١٢٩ وما بعدها مثلاً). أمل «حميدة» فى زواج «عمران» بها، وقد حملت منه، وألمها جراء حملها دون زواج، وخوفها من هروب «عمران» منها، بعد أن صار حملها سفاحاً مضغة على كل لسان.

لم تستطع «حميدة» البدوية العرافة، التى كانت تحفظ سر الحى أن تجد من يحفظ سرها، أو يتنبأ بمصيرها. قد يكون من الواضح أن مناجاة العاشقين بأسلوب بلاغى شاعرى رفيع أمر غالى فيه «قطب» لعدم مناسبته لشخصية بدوية عابرة وبدوى عابر، لكن البادية هى موطن الفصاحة، فلعل هذا يكون مبرراً للإسقاط الأدبى الرفيع الذى خلعه «قطب» على أسلوب المناجاة بين هاتين الشخصيتين، وكذلك شخصية «عبد الرحمن» الذى صاغ «قطب» على لسانه مقاطع أدبية عذبة فى عذاباته ومونولوجاته التى تذوب عشقًا وحبًا لحميدة. وتنتهى الرواية إلى أن العبيد والجوارى ليس لهم حق فى مجتمع السادة، فكما أخذ سيد «عبد الرحمن» زوجته منه بعد أن «منحها» له فكذلك فعل «عمران» الذى تنكر لبدوية عابرة حرصاً على التقاليد الاجتماعية للبداوة العربية، وأعرافها حيث الزوجة والقبيلة والنسب الذى لا يستطيع أن يخرقه لنزوات عابرة، أو عشق مزعوم، أو حمل مشبوه. كانت «حميدة» تحلم بالحب والحنان والأمان والأمومة، ولكنها لاقت ما لاقت من سهام الذين لم يرحموها.

لم تجد إلا «عبدالرحمن» الذى كان حارسها المخلص الأمين.

◆ الدكتور أحمد الصغير ◆

انهيار العالم وقيامة الذات

قراءة فى ديوان «المطرود منك آب أليك»

يبدو أن اللحظة الشعرية الراهنة تنبئ عن تفكك العالم وبقاء الذات وحدها مجابهة كل أشكال الطرد والعنف فى الحياة المعاصرة، ومن ثم فقد يلوذ الشاعر الحديث بالذات التى تتحد مع الآخر الذى يشكل، فيما أظن، الوجه الآخر للحقيقة التى تؤوب إليها الذات. يبدو ذلك فى ديوان الشاعر حزين عمر «المطرود منك- آب إليك» سيرة شعرية.

لاشك أن الشعر العربى الحديث أصبح مجموعة من الأنواع المتعددة، فيما أظن، فنجد الشعر العمودى والتفعيلى وقصيدة النثر والسيرة الشعرية. من هذا المنطلق جاء ديوان الشاعر حزين عمر ممثلاً للنموذج الأخير وهو السيرة الشعرية.

وجاءت فى صورة الشكل التفعيلى الذى تخللته القافية من حين لآخر وهو عبارة عن قصيدة شعرية طويلة فى قطع صغير، وطرح نص حزين عمر سيرة الشعر متضمناً سيرة الذات الشاعرة التى تحاول طرح الأحداث التى ألمت بها، مما جعلها بمثابة الحياة الواقعية لهذه الذات، فيقول:

«الطرد التصق بروحى،
بخلاياى كجلدى
هل أقشطه، أنزعه، أحرقه؟!
فوق الطاقة أن أنزع ملمح جسدى
من جسدى
وأقلم أطراف الروح
وأبقر بطن الوجدان بعود صدىء»

يبدو من خلال المقطع السابق معاناة الذات الشاعرة صاحبة السيرة من العالم الذى صار مفككًا ومهدداً الذات بالطرد من رحمته، لكن الذات تقاوم هذا الطرد بنزعه وقشطه محاولة قتله، وإذا نظرنا فى مطلع النص الشعرى «ص٥»

نلاحظ أن الشاعر يصور القحط وكأنه وحش كاسر يسيطر على الحياة برمتها فيقول:

«القحط الآن يسود.. يسود
يسد منافذ هذا الكون
ويجمعه من أطراف عباءته
يرمى به
من حالق
القحط يفور ويرغى، يزبد
يتشعب فى أفق الله
فلا يبقى أفقًا أو آلهة
أو حتى شياطين!!»

من الملاحظ أن الذات الشاعرة تخلق صراعًا ما، هذا الصراع الكامن فى الواقع والمتجسد فى صورة قحط وقفر وانهيار القيم الكبرى والمشاريع القومية التى كانت حلم الشعراء من قبل، ومن ثم فقد أصبح القحط رمزًا للفساد المستشرى فى نخاع الوطن العربى بكل حدوده ومعاييره ومقدساته، وتحاول الذات الشاعرة التصدى لهذا القحط/ الفساد فجاءتْ نصوصه تحمل هذا الهاجس المرير، ويدل ذلك على الرمز الذى لجأ إليه الشاعر وهو المطرود منك، آب اليك. المطرود هنا الشاعر، والضمير يعود على المحبوبة الأبدية، مصر تلك المرأة الفاتنة التى تعذب عشاقها صباح مساء.

ومن التقنيات الواضحة فى شعر حزين عمر تقنية الميلودراما أو فيما عرف فى النقد الحديث بالحوار الداخلى، المنولوج، وقد تجلى ذلك فى قوله ص٧:

«ها أنت الآن وحيداً
فى الأرض تدب
تدب على رأسك لعنات
تنهال جبال الرمل
على رأسك لعنات
يقتحمك فيض من وجع الوحدة
رجع صداه يشدك بمخالبه».

لا شك أن الشاعر حزين عمر يدرك الإدراك كله عندما يتكئ على تقنية المنولوج الداخلى وهو أن الذات تخاطب نفسها، فالخطاب إذن موجه للداخل بشكل مباشر، تنوء بحملها محاولة التخلص من هذا الحمل الكبير، ومن ثم فقد تلوذ الذات بوجع الوحدة والدخول فى مسالك العارفين ودروب ملذاتهم وتلقى عن كاهلها وجع العالم المهزوم منفردة بالوجع العرفانى الصوفى.

لا شك أن الشاعر حزين عمر يتكئ على تقنية أراها متجلية فى هذا الديوان، وهى تقنية تعدد الأصوات فيقول:

«يصرخ فيك:
مطرود مطرود، ملعون
لا أرض ستحمل أقدامك
لا رمل يستوعب خطوك
لا ماء يروى ظمأك
لا شهقة روح تنمى انفاسك
لا أنت الآن ولا شىء
سوى اللعنات، الحرمان من الجنة
تنحط لأسفل درك
منحوتًا ظلاً فى وهج النار». «٨»

من الملاحظ فى المقطع السابق ذلك الصوت الصارخ فى وجه الذات معلنًا طرده ولعنه من هذه الأرض التى لم تعد تحتمل أقدامه، أفكاره، وجعه، آلامه، إلخ من الدلالات اللانهائية، ومن ثم فقد نلاحظ فى النص تكرار أداة النفى «لا» وكأن الذات جسد تلفظه أمواج الحياة المتلاطمة، ومن ثم فتحاول الذات أن تفر إلى وطن يكون أكثر أمنًا واطمئنانًا، فتفر إلى العوالم الأخرى مثل عالم الأساطير فيقول ص٥٦:

«هذا وطنى..
ما كنت رأيته
فأراه الآن بعينيك

انهيار العالم وقيامه الذات فى ديوان «المطرود منك - آب أليك للشاعر حزين عمر

أتشممه
أتلمسه
فى ثغرك
وبثغرك
ما أروع وطنك يا إيزيس
وأنت خطاك خطاى
نتلقى إلهام الأرض ووشوشة الطين
وشدو البرسيم
ونحب نجوب، نحلق فوق جناح قصائدنا،
نلقيها تسعى..
تلقف ما يلقى القوم الجهلاء
من الإفك
من الأحقاد».

من الملاحظ أن الشاعر حزين عمر يتكئ على استدعاء أسطورة إيزيس وأزوروريس من التراث الفرعونى القديم، وهذا لا يخلو من دلالة مفادها أن وطن إيزيس هو ملاذ الذات الشاعرة وحلمها الكبير الذى تحاول أن تصل إليه مهما كان الثمن، لأن العالم الأرضى الواقع أصبح عالمًا مهزومًا ممزوجًا بالفساد والأحقاد والضغائن اللانهائية، ومن ثم كان عليها أن تستعيد العالم الإيزيسى الجميل الذى يخلو من الأحقاد، وينعم بالإخلاص والوفاء الذى قامت به إيزيس تجاه أوزيريس. ونلاحظ التناص القرآنى من خلال الإشارة التناصية الواضحة إلى قصة النبى موسى عليه السلام فى قوله:

«ونحب نجوب،
نحلق فوق جناح قصائدنا،
نلقيها.. تسعى..
تلقف ما يلقى القوم الجهلاء
من الإفك
من الأحقاد».

وهى قصة موسى مع السحرة الذين آمنوا به فغضب عليهم فرعون فيقول تعالى: «قالوا يا موسى إما أن تلقى وإما أن نكون أول من ألقى «٦٥» قال بل ألقوا فإذا حبالهم وعصيهم يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى.. وألق ما فى يمينك تلقف ما صنعوا إنما صنعوا يد ساحر ولا يفلح الساحر حيث أتى».

ويبدأ القسم الثانى من السيرة ص«٦٤» بعنوان كلى «الأيام العشر» وتفرعت عنه مجموعة من العناوين الفرعية كل عنوان يشير إلى نص شعرى قصير يقترب من الإبيجراما الشعرية كما هو معروف فى الآداب الأوربية الحديثة، وقد عرفت فى نقدنا العربى بقصيدة الومضة، لكننى أميل إلى التعريف الذى سكه الدكتور طه حسين فى مقدمته لكتابه جنة الشوك ١٩٤٤ إذ يقول: وقد أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة أبيجراما أول الأمر على هذا القصيد الذى كان ينقش على الأحجار ثم على الشعر القصير الذى كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحب أو نزعة من نزعات المدح، أو نزغة من نزغات الهجاء.

ومن ثم فقد جاءت نصوص حزين عمر القصيرة متخذة من الأبيجراما اليونانية نموذجًا لها فيقول فى أبيجراما بعنوان كآبة ص٦٥/٦٦:

«لا شىء قد تبدل
فالحياة كأنها فعلاً حياة
والناس مثل الناس
غادون فى ذهول.
الناس فى خصام
خصام ذات البين
خصام ذات الذات
من مات منهم عاش
من عاش منهم مات
لا شىء فى الحياة»

من الملاحظ فى القصيدة السابقة تقنية المفارقة اللفظية

التى جاءت فى نهاية النص القصير تعبيراً عن السأم والملل الذى يشوب الحياة برمتها، ومن ثم فإن صورة الكآبة تسيطر سيطرة بالغة على متن النص الشعرى، ويقول فى نص بعنوان رفيق ص٦٩:

«أسامر الكآبة
أخاطب الشرود
أشد من يديه
لفائف الإجابة
عصبة
بعيدة
عنيدة
هرابة
وقلبى الممزق الحدود
تناثر الحصى
داخله،
حوله،
فوقه
فى رحابة»

يطرح النص السابق صورة الذات التى يحط بها الفراغ التام، فتخلق معايشة ترتضيها لنفسها وهى مسامرة الكآبة المحيطة بها، ومن ثم فإن لحظة الشرود تمثل المعايشة الحقيقية للذات، ويغلب عليها الطابع النرجسى الذى يستغنى بنفسه عن العالم المحيط.

وعليه فإن هذه السيرة الشعرية تمثل إضافة مهمة فى مشروع حزين عمر الشعرى، لأنه من الشعراء الذين يمتلكون منطقًا خاصًا فى الكتابة الشعرية من خلال مفهوم تداخل الأنواع الأدبية الشعرية إن جاز القول، لأن السيرة الشعرية التى قدمها تختلف عن السير التى قدمها شعراء آخرين مثل سيرة البنفسج لحسن طلب، وسيرة بيروت للشاعر حلمى سالم لأن كلاً منهما طرح سيرة رمز مغاير، أما سيرة حزين فقد جاءت لترصد سيرة الذات الشاعرة وموقفها إزاء هذا العالم المفكك متسائلة عن ماهية العالم ودور الذات فيه، وهل أصبحت ذاتًا فاعلة فى تشكيله، أم غير فاعلة، وأظن أنها ذات محبطة من كل هذه التحولات الغير مبررة على المستويات كافة.

محمد الجمل

جول فيرن.. ما بين الخيال والحقيقة

يطلق اسم الأدب العلمى أو قصص الخيال العلمى على الأعمال القصصية التى يمتزج فيها العلم بالخيال.. وهو لون جديد من ألوان الأدب، ينسج فيها الخيال رواية أو قصة قصيرة أو دراما، يكون العلم هو المحور الذى تتحرك حوله الأحداث. ولقد ظهرت ومضات من الخيال العلمى فى بعض قصص الكاتب الأمريكى إدجار آلان بو والمؤلفة الإنجليزية مارى شيلى، زوجة الشاعر المعروف شيلى، ولكن مثل هذه الأعمال الأدبية تفتقد الدراسة العلمية الجادة، وبراعة التحليل العلمى.

وقد أخرجت المطابع حديثًا كتابًا بعنوان «جول فيرن.. مبتكر الرواية العلمية» من تأليف الكاتب الأيرلندى «بيتر كوسنلو» الذى يعتبر «جول فيرن» مخترع أو مبتكر أدب الخيال العلمى، الذى مهد الطريق لعديد من المؤلفين الذين مزجوا العلم بالخيال، ومن أبرزهم «هـ.ج. ويلز»، و«ألدوس هاكسلى» وغيرهما من الأدباء، حتى أصبحت الرواية العلمية الآن لونًا من ألوان القصص، الذى ارتفع الجيد منه إلى مستوى الأدب الرفيع.

والرواية العلمية هى تلك التى تتضمن موضوعًا ذا أهمية، يستخدم الخيال العلمى كوسيلة لعرضه، وليست مجموعة من المغامرات الخيالية أو الأحداث المشوقة التى تهدف إلى التسلية، دون أن يقول لنا المؤلف من خلالها شيئًا ذا قيمة، أو يقدم لنا فكرًا جديرًا بالتأمل والإعجاب.

وروايات «جول فيرن» يكاد يدور محورها حول فكرة «الجزيرة» التى من صنع الإنسان، مثل «جبل الثلج» فى روايته «دولة الفراء» والطوف المنساب فى مياه نهر الأمازون فى روايته «الجانجارا» والسفينة «الضخمة» فى رواتبه «المدينة العائمة»، والمركب العجيب فى رواية «الجزيرة المتحركة»، وغيرها.

ولهذه الفكرة جذور فى طفولة «فيرن» حيث نشأ على جزيرة صناعية بالقرب من ميناء مدينة «نانت» وهى المدينة التى ولد فيها عام ١٨٢٨. وقد التحق «جول» بمدرسة تديرها مدام «سامبين»، وكانت زوجة لقبطان بحرى، هجرها وهما مازالا فى شهر العسل، ولم تعرف شيئًا عن مصيره، فهل

استمر طوال هذه السنوات يجوب البحار كالسندباد البحرى، أم تحطمت سفينته عند جزيرة مجهولة، سيعود منها وكأنه «روبنهن كروز»؟ لقد حكت مدام «سامبين» قصتها هذه لتلميذها «جول فيرن» وقد تكون هى شخصية مسز برانيكان فى رواية «جول» التى يحمل عنوانها اسم «مسز برانيكان» التى قضت أربعة عشر عامًا تبحث فى بحار المرجان فى المحيط الباسيفيكى عن زوجها المفقود الذى وجدته فى النهاية حيًا لحسن الحظ، وهى القصة التى ظل «فيرن» محتفظًا بها فى ذاكرته نحو خمسين عامًا حتى كتبها، وقد ساعدت ذاكرته القوية على اختزان مواد قصصه لمدة طويلة.

وقد حصل «فيرن» أثناء دراسته المدرسية على جوائز فى الجغرافيا واللغة اللاتينية واللغة اليونانية والغناء. وكان صبياً نحيلاً يسهم فى النشاط الرياضى، وذكر مدرسوه فى مدرسة الليسيه الملكية أنه كان يملأ كراساته بصور السفن وآلات الطيران، وكان البحر يسيطر على تفكيره. وعندما أرسله والده إلى باريس لأداء الامتحان الأول فى القانون، حيث أقام هناك مع جدته، أتم تأليف تراجيديا شعريه بعنوان «إسكندر السادس».

وفى فبراير عام ١٨٤٨، اندلعت نار الثورة فى باريس، حيث تنحى «لويس فيليب» عن العرش، وتشكلت حكومة مؤقتة بقيادة الشاعر «لامارتين». لكن الإشتراكيين منوا بهزيمة ساحقة، تمخضت عن قتل نحو عشرة آلاف عامل، وقد انفعل «فيرن» بهذه الأحداث، فكتب مسرحية عن محاولة «جى فوكس» نسف مبنى البرلمان البريطانى. وكان يشعر فى هذه الفترة بكراهية شديدة للنساء والزواج نتيجة لفشله فى الحب، وقد جعله هذا الفشل يتجه نحو الموسيقى التى شغف بها منذ طفولته، ووجد منها عزاءً وملاذًا فى أوقات الشدة، قبل أن يشغل نفسه بمنجزات عصره العلمية وشئون الجغرافيا. كان القرن التاسع عشر هو قرن الانقلاب الصناعى مع تقدم البحث العلمى.

كانت هذه الثورة الصناعية هى الملهم الجبار لاستخدام «فيرن» للحقائق العلمية والبحث العلمى فى رواياته العلمية. وقد بدا ذلك واضحًا فى روايته «خمسة أسابيع فى بالون» حيث يمزج فى هذه الرواية الجغرافيا بالميكانيكا، أى يمزج ارتياد أفريقيا مع صناعة البالون، وقد استخدم التنويم المغناطيسى فى قصته «الحقائق فى قضية فالديمار».

بعد نشر رواية «خمسة أسابيع فى بالون» أصبح «فيرن» مؤلفًا روائيًا مرموقًا بدلاً من كاتب مسرحى ردىء، وهكذا قرر أن يواصل مسيرته الروائية، فكتب رواية من جزئين، الأول بعنوان «الإنجليز عند القطب الشمالى»، والجزء الثانى بعنوان «صحراء الجليد». بعد ذلك كتب رواية جديدة بعنوان «رحلة إلى مركز الأرض»، وقد تأثر بنظرية لأحد علماء هذا العصر، وهى تقول إن الأرض جوفاء ومفتوحة عند القطبين، ومن الممكن النفاذ إلى باطن الأرض من خلال إحدى الفتحتين، وقد مزج هذه النظرية بفكرة أخرى، ستدّعى أن براكين أوربا تتصل ببعضها بواسطة ممرات فى باطن الأرض.. ثم ظهر بعد ذلك كتاب داروين «أصل الأنواع»، فراجع «فيرن» روايته وأدخل عليها بعض التعديلات، نتيجة لتأثره بنظرته «داروين» عن تطور الكائنات الحية، ومع ذلك فإن الفكرة الأساسية فى الرواية مبنية على نظريات خاطئة، ولكن ما يهمنا فى هذا المجال هو توظيف الاجتهادات العلمية فيما يسمى بأدب الخيال العلمى.

فى عام ١٨٦٤ حلق «فيرن» فى سماء خيال الطيران بين الكواكب، فكتب رواية «من الأرض إلى القمر»، وتدور حول رحلة إلى القمر بواسطة بالون، وفى نفس العام كتب «أشيل إيرود» قصة بعنوان «رحلة إلى كوكب الزهرة»، ثم ظهرت رواية «رحلة إلى القمر» من تأليف «إسكندر ديماس الأب»، وظهرت رواية «ساكن كوكب المريخ»، من تأليف «هنرى دى بافيل». هكذا نرى أن «فيرن» لم يكن الوحيد فى تصوراته وخيالاته، ولكنه الوحيد الذى ظلت رواياته تقرأ حتى الآن، وهو

جول فيرن..
ما بين الخيال
والحقيقة

الوحيد أيضًا الذى بنى رحلة القمر على أساس تصور صنع مدفع عملاق، متأثراً بذلك بأحداث الحرب الأهلية الأمريكية، حيث تبدأ الرواية بأحاديث تدور بين أعضاء ناد فى الولايات المتحدة بعد الحرب الأهلية، أطلق عليه اسم «نادى بالتيمور» ويضم مجموعة من متقاعدى ضباط الجيش، معظمهم من مشوهى الحرب الذين ضاقوا بالسلام واشتاقوا للقتال، واقترح رئيسهم «إمبى» أن يحاولوا عمل شىء جديد، حيث يصوبون مدفعًا نحو القمر، وتحمسوا لفكرته فبدأوا فى تنفيذها.

وكانت هناك مشكلة تثبيت المدفع فى الأرض، واختيار المادة التى تصنع منها القذيفة، فوقع اختيار «فيرن» على مادة الألومنيوم الذى كان معدنًا نادراً فى ذلك الوقت، واختير لإطلاق القذيفة من المدفع مكان فوق إحدى تلال ولاية فلوريدا. ومن العجيب أن هذا المكان يقع فى منطقة «كيب كنيدى» التى أطلقت أمريكا منها الصاروخ إلى القمر منذ سنوات! وهذا أمر من أمور عديدة تنبأ بها «فيرن» فى روايته، وجاءت مطابقه فيما بعد لبرنامج الفضاء الأمريكى.

وعندما بدأ الاستعداد لإطلاق القذيفة فى رواية «فيرن»، تلقى النادى برقية عجيبة من باريس، أرسلها أحد المغامرين، يعرض فيها رغبته فى السفر داخل القذيفة التى ستنطلق من المدفع. كان اسم الرجل «ميشيل أردان».

وقد استمد «فيرن» هذا الاسم من حروف اسم صديقه «نادار». وانطلق «أردان» بالفعل داخل القذيفة مع شخصين آخرين، وتنتهى الرواية بانطلاقهم ومراقبتهم بتليسكوب عملاق، حتى اختفوا عن الأنظار فى اتجاه القمر، ولم يعلم أحد ما إذا كانوا سيعودون إلى الأرض، أم لن يعودوا.

وكان على القراء أن ينتظروا الإجابة على هذا السؤال، حتى نشر «فيرن» روايته التالية «حول القمر» عام ١٨٧٠، فلقد أظهرت هذه الرواية مصير الرجال الثلاثة الذين انطلقت بهم القذيفة مع وصف دخولهم إلى منطقة انعدام الوزن. ولكن الرواية تجاهلت تأثير الصدمة التى لابد أن تحدث للرجال عند انطلاق القذيفة، والسرعة الرهيبة التى من المؤكد أن تقضى عليهم. ولقد تصور «فيرن» وجود قمر آخر غير القمر الذى نراه، وتخيل فى روايته أن الكبسولة انحرفت عن مسارها، ولم تسقط فوق القمر بسبب جاذبية هذا القمر الآخر، فدارت حول الجانب المظلم للقمر، فلم يعلموا شيئًا عما حدث لهم، سوى إحساسهم بالبرودة الشديدة، لابتعادهم عن أشعة الشمس. وبإطلاق صواريخ مضادة خرجوا من نطاق جاذبية القمر وعادوا إلى الأرض، حيث سقطت الكبسولة فى مياه المحيط الهادى، وأمكن انتشال الكبسولة من الماء بواسطة سفينة أمريكية تابعة للأسطول الأمريكى، حيث وجدوا الرجال الثلاثة جالسين فى اطمئنان، يلعبون الكوتشينة، وقد ظهرت الروايتان فيما بعد معًا فى مجلد واحد، على أنهما رواية واحدة.

وتهم الإشارة إلى أن الرواية مليئة بالأخطاء العلمية، التى استغلها النقاد ليثبتوا أن «فيرن» كان ساذجًا، مثل هبوط الكبسولة بهدوء، وفتحها فى الفضاء لإلقاء كلب ميت، وقصر مرحلة فقد الوزن على منطقة متوسطة بين القمر والأرض. ولكن يكفى أن «فيرن» قد ابتكر فكرة رحلات الفضاء، وجعلها أمر تقبله معظم عقول الناس.

تعتبر رواية «عشرون ألف فرسخ تحت البحر» من أهم وأبرز انجازات «فيرن» فى مجال الرواية العلمية، وربما تكون الفكرة الأصلية للرواية قد استوحاها من الكاتب «جورج صاند»، التى قرأت رواياته الأولى وعرفت اتجاهه العلمى وأبدت إعجابها بهذا الاتجاه. كما استخدم «فيرن» رواية فيكتور هوجو: «الكادحون فى البحر» كمصدر للوحى، ويدور موضوع الرواية حول فكرة سفر الإنسان تحت الماء، وقد شغلت هذه الفكرة بال العديد من العلماء والصناع، ثم تحولت الفكرة إلى واقع دخل حيز التطبيق، فقد صنعت أول غواصة عام ١٦٢٠، وغواصة أخرى عام ١٧٧٢، وصنع «روبرت فالتون» الغواصة «نوتيلاس» عام ١٨٠٠، وكانت هذه المحاولات

سابقة لأوانها ومتواضعة القدرة. وعاد الاهتمام بالغواصات عام ١٩٣٩، وفشلت محاولات كثيرة. وفي عام ١٨٥٨ نجح شخص يدعى «كنسيل» في البقاء بغواصة تحت الماء لمدة نصف ساعة، ثم صنعت فرنسا غواصة أنزلتها في الماء عام ١٨٦٣، وكانت ذات تصميم دقيق وإعداد متقن.

يتضح أن «جول فيرن» لم يكن أول من تنبأ بصنع الغواصات، كما يعتقد الكثيرون. ولكنه رأى نموذجًا للغواصة الفرنسية في متحف البحرية الفرنسية، قبل نشر روايته بعامين، واستمد منها المعلومات التي استخدمها في وصف الغواصة «نوتيلاس» في روايته، بعد أن أضفى خياله عليها بعض تعديلات أخرى.

تبدأ أحداث رواية «عشرون ألف فرسخ تحت البحر» برؤية مخلوق عجيب يجوب البحار والمحيطات، أحيانًا ما يطفو على سطح الماء ثم يغوص تحت الماء. ظنه البعض نوعًا من الحيتان أو كائنًا بحريًا غير معروف، أصبح يهدد الملاحة ويلقي الرعب في قلوب الملاحين.

أرسلت الحكومة الأمريكية سفينة للبحث عن هذا المخلوق الخطر والقضاء عليه. ولكن هذا المخلوق العجيب هو الذي أغرق السفينة الأمريكية، كان على ظهر السفينة عالم بيلوجي ومساعده، وخبير في صيد الحيتان. وجد الثلاثة أنفسهم في مياه المحيط يصارعون الأمواج، اتضح أن المخلوق العجيب لم يكن سوى غواصة. تمكن الثلاثة من اللجوء إلى تلك الغواصة، وأصبحوا أسرى لدى قائدها «نيمو» التي تجوب البحار والمحيطات في عالم عجيب غير مألوف، مليء بالحيوانات والنباتات البحرية، التي يصفها «فيرن». تتمكن الغواصة من الخلاص من الجليد الذي يحاصرها وتواصل رحلتها، ويتمكن الأسرى الثلاثة في النهاية من الهروب من الغواصة.

كان عالم ما تحت سطح الماء مجهولاً في ذلك العصر، بدت الملاحظات العلمية التي تضمنتها الرواية ذات قيمة آنذاك. وقع «فيرن» في أخطاء علمية كثيرة، كأن يلبس الرجال قلنسوة من الرصاص لتخفيف ضغط الماء الشديد على الرأس عند قاع المحيط، وهذا علميًا يسبب نزيفًا في المخ.. كان «فيرن» روائيًا ماهراً ولكنه لم يكن عالمًا، فقد خلط بين الحبارات والأخطبوطات. تعتبر هذه الرواية من أكثر روايات «فيرن» قدرة على التنبؤات العلمية، إذ لم تكن علوم البحار آنذاك متقدمة بسرعة غيرها من العلوم.

وإذا انتقلنا إلى رواية «فيرن»: «حول العالم في ثمانين يومًا»، وهي التي كتبها بعد الروايات السابقة، نجد أنها قد رفعته إلى مصاف كبار الأدباء وجعلت منه شخصية عالمية شهيرة، ويعتبرها «بيتر كوستلر» من أجمل رواياته، وقد جنى عنها ثروة كبيرة، بعد أن باعت منها الطبعة الفرنسية ١٨٠ ألف نسخة. وكانت قد نشرت على حلقات في إحدى الصحف، قبل طبعها في كتاب. وتابعها القراء بشغف، حيث اهتزت الجماهير بحماس لرحلة «فيلياس فوج» وخادمه «باسبارتو» لدرجة أن الناس نسوا المصادر التي استمد منها «فيرن» روايته، ولم يتذكروا سوى الرواية. ومن مصادر هذه الرواية كتاب بعنوان حول العالم، من تأليف رجل الأعمال الأمريكي «فوج وليم بيري»، اجتاز هذا الرجل عام ١٨٦٩ الولايات المتحدة إلى كاليفورنيا، وأبحر من سان فرانسيسكو إلى اليابان، ثم سافر إلى الصين والهند ومصر، وقضى عامًا في أوربا قبل العودة إلى وطنه عام ١٨٧١.

وقد تم إعداد رواية حول العالم في ثمانين يوما للمسرح، وبذل مخرجها كل جهده للتأثير على الجماهير، مثل إظهار الثعابين في مشهد كهف الملابو، وأظهر فيلاً على المسرح، بعد أن أكل السكان الفيل الوحيد الذي كان في حديقة الحيوان بدافع الجوع عند حصار باريس في الحرب الألمانية. وقد درت هذه المسرحية على «فيرن» أرباحًا طائلة. وعندما عرضت هذه الرواية في فيلم سينمائي بدت ضعيفة الإخراج ولم تحقق النجاح المطلوب.

توفي «جول فيرن» في الثامنة صباحًا من يوم الجمعة ٢٤

جول فيرن .. ما بين الخيال والحقيقة

مارس ١٩٠٥، وهو فى السابعة والثمانين من عمره.

وإذا قارنا بين روايات «فيرن» العلمية والقصص العلمية التى كتبها «هـ. ج. ويلز» أو «ألدوس هاكسلى» نجد أن مؤلفات «فيرن» أقل مستوى من مؤلفاتهما. إن روايات «فيرن» مجرد مغامرات تنبأ فيها ببعض المخترعات ولا شىء غير ذلك. وقد اعتبره بعض النقاد مؤلفًا للأطفال أما «ويلز» و«هاكسلى» فقد استخدما الخيال العلمى كوسيلة لعرض أفكار معينة. وهذه فى رأيى هى سمه الرواية العلمية الرفعية المستوى، ولم يحرصا على ابتكار مخترعات من الممكن تحقيقها فى المستقبل. ففى قصة «آلة الزمن» يتحدث فيها «ويلز» عن البعد الرابع، ويقصد به الزمن، فيقول إن كل جسم حقيقى له طول وعرض وسمك.. وبقاء زمنى. ويخترع آله يمكن أن يطوف بها فى أى اتجاه فى الفضاء والزمن، أى يعود بها إلى الماضى ويسبح بها إلى المستقبل. وهو يستخدم الآلة فى قصته كوسيلة لعرض فكرة ضخمة حيث لا تصبح الآلة فى حد ذاتها ذات قيمة. وفى هذا يختلف «ويلز» عن «فيرن» فالآله فى روايات «فيرن» هى كل شىء ولا شىء سواها، إنه يتنبأ بإمكان صنع آله، ولا يستخدم هذه الآلة لإبراز فكرة معينه كما يفعل «ويلز».

وكذلك يفعل «ألدوس هكسلى» فى روايته العلمية «عالم شجاع جديد» فيتنبأ بسيطرة العلماء على الجينات التى تحدد عوامل الوراثة وإنتاج ما يحتاج إليه المجتمع من العباقرة أو متوسطى الذكاء أو دون المتوسط، تبعاً لطبيعة الأعمال التى ستوكل إليهم.

وأخيرًا لا يجوز أن نغفل ما كتبه «جول فيرن» من روايات الأفلام والمغامرات من أمثال «أبناء الكابتن جرانت» و«مغامرات الكابتن أتراى» وابتداعه أسلوب الفانتازيا فى التعبير والسرد الروائى، ومن خلال وصف المخترعات وذكر الأرقام الحسابية، وتتصف أعماله بالتشويق والإثارة وشطحات الخيال والأحلام التى أصبحت حقيقة دامغة، ولم يتوقف حلمه عن احتمال وجود حياة أخرى فى الأجرام السماوية وفى أعماق المحيطات والبحار.

ومن خلال إنجازه لأكثر من ٧٥ كتابًا فى الخيال العلمى وأدب الرحلات والأحلام والمغامرات يعتبر «جول فيرن» رائداً من رواد هذا المجال الأدبى، الخلاق، وربما يكون أحد أهم المؤسسين لأدب الخيال العلمى.

السيد نجم

النشر الإلكترونى والطفل.. بين الحاضر والمستقبل

يعتبر القرن العشرين بمثابة نهاية الحلقة الوسطى من تاريخ الحضارة الإنسانية، فمنذ خمسة آلاف سنة كانت نهاية مرحلة وبداية أخرى.. حيث عرف الإنسان ضرورة الاستقرار على ضفاف الأنهار وعرف الزراعة وما استتبعها من تغييرات جوهرية فى الحياة اليومية والاجتماعية.

إلا أن بشائر القرن الجديد (مرحلة ما بعد الحضارة) تشير إلى الكثير من المتغيرات المتوقعة، ومن الواجب أن ننتبه لها فى عالمنا العربى لوضع أطفالنا على الطريق الجديدة، وتسلحهم بالمعرفة المناسبة والتى تتلاءم مع معطيات القرن الجديد.

ليس أمامنا سوى أن نرمى بالحلم المرتكز على المعطيات العلمية.. ثم نعدو خلفه حتى نلحق ما فاتنا ونصنع مستقبلنا، ولو من خلال خطوات قصيرة ثابتة ومتتالية.. ولتكن هذه المرة من خلال «النشر الإلكترونى والطفل».

لقد أصبحت الثقافة علماً والعلم ثقافة (د.نبيل على).. كما أن تناول ثقافة العصر يحتاج إلى خلفية معرفية وتكنولوجية مغايرة، عمّا كان شائعًا من قبل. كذا أصبحت الثقافة هى «محور» عملية التنمية الاجتماعية الشاملة، وأصبحت التكنولوجيا محور التنمية العلمية، حتى إنه لم تعد العقلانية من الأفكار العصرية كما يقول الفيلسوف «كارل بوبر». وفيما تبدو بعض المفاهيم قابلة لإعادة الفهم والدلالة.. أين «الإنسانية» بينما يسعى الإنسان إلى «أنسنة» الروبوت أو الإنسان الآلى.. يسعى هؤلاء إلى «روبتة» الإنسان نفسه؟

الجميع على قناعة الآن بأن صناعة الثقافة أهم صناعات العصر الجديد. فكرة «الإنترنت» أو المعلومات فائقة السرعة، وقد أصبحت ضمن البرامج السياسة للحكومات والأحزاب فى أغلب دول العالم. كما أصبحت «التربية» مفهومًا فى مقابل «التنمية»، وهو ما عبر عنه قلق رجال التربية فى الولايات المتحدة من تخلف الطفل الأمريكى فى التحصيل، مقارنة بالطفل اليابانى وغيره. ثم ماذا عن ذاك المسمى بفيروس الكمبيوتر وأضراره العالمية؟ وحروب الإنترنت التى تولدت داخل الغرف المغلقة، مع بعض الصراعات والحروب فى الواقع السياسى!

ومع عدم الانتباه لمتغيرات القرن الجديد، قد تعجز

مؤسسات التربية عن تحقيق أغراضها الكبرى، لزيادة تكلفة التربية والتعليم، ونقص آليات التكنولوجيا المعرفية الجديدة. كما سيواجه إبداعنا المقروء والمسموع، والمشاهد وحتى التشكيلى، صعوبات فى عملية التسويق العالمية، ونصبح خارج السوق بل خارج العالم الجديد. سوف ندفع مبالغ باهظة فى موضوع الحقوق الفكرية ورسومها المنتظرة. وهناك صعوبات متوقعة أمام لغتنا العربية وتداولها العلمى العالمى واستخدامها، مما قد يجعلنا نلجأ إلى اللغات الأجنبية.

وفى المقابل على المثقف العربى مواجهة التحديات التى يتعرض لها لمواجهة الخصم الثقافى المباشر وغير المباشر، المتمثل فى التحديات التكنولوجية الجديدة، وليس أمامنا أفضل من التوجه إلى الطفل، الذى هو المستقبل المأمول. مع التمهيد ببعض الضرورات التكنولوجية والتربوية: توفير وسائل التقنيات الحديثة المعلوماتية، توفير سبل الاشتراك فى شبكة الإنترنت، تلقين الصغار سبل التعلم وكسر حاجز الرهبة مع التكنولوجيا الحديثة.. مع الاهتمام بالمرأة والطفل.. توطين التكنولوجيا الحديثة فى مفاهيم الأجيال الجديدة.. الاهتمام بصناعة المعلومات.. الاهتمام بالتراث كمورد ثقافى.

أما مواجهة تحديات الخارج فذلك بتهيئة الشعوب العربية للصراع الثقافى/ المعلوماتى مع الخصم.

ويبدو أن خاتمة القول الفصل تبدأ مع السؤال:

«من أين نبدأ؟»

البداية فى التربية.. والمدخل إليها هو الطفل، وركيزة كلتيهما هى الثقافة، لغة وثقافة الطفل التى تتكامل مع المعارف والتكنولوجيا الجديدة.

وقفة مع تاريخ أدب الطفل..

لقد وجد «الطفل» العربى الموقع المناسب من الاهتمام فى فكر وعمل رجال الفكر والعقيدة إبان ذروة ونضج الحضارة العربية الإسلامية. وربما يعود ذلك إلى عدة عوامل: الشعور الإنسانى للمجتمع والفرد الناضج بالبنوة والأمومة، وهو ما أشار إليهما القرآن والسنة فى أكثر من موضع - اهتمام الشريعة الإسلامية وبوضوح بشئون الطفل، وفى أحكام محددة، ومازالت مرجعاً للعديد من القوانين المدنية حتى الآن - لقى الطفل اهتمام المؤسسة الدينية، منذ بداية الدعوة وحتى رسخت وانتشرت. انعكس ذاك الاهتمام فى العديد من السلوكيات والظواهر التربوية والاجتماعية، كما أن الفعل الحضارى انعكس أوضح وبجلاء مع العديد من المنجزات، منها.. ما ألفه «ابن الجزار» الذى يعد أول منجز علمى فى مجال الثقافة الصحية للطفل «سياسة الصبيان وتدبيرهم»، الذى قال فيه: «إن معرفة سياسة الصبيان وتدبير صحتهم باب عظيم الخطر جليل القدر، ولم أر لأحد من الأوائل المتقدمين المتطببين كتاباً كاملاً فيه».

أما الطبيب الفيلسوف «ابن سينا»، فقد أنجز للطفل جزءاً هاماً فى كتابه الشهير فى الطب المسمى بـ«القانون».. وكتب «الرازى» رسالة علمية مفصلة فى أمراض الأطفال والعناية بهم.. ثم كتب القرطبى فى موضوع خلق الجنين وتدبير الحبالى والمولودين.. أما الطبرى فقد أفرد فى كتابه «كناشة المعالجة البقراطية» مقالاً فى طب الأطفال.. يكفى أن نشير إلى أن الاهتمام بطب الطفل فى أوروبا واستخدام مصطلح طب الطفل فيها لم يستخدم إلا فى القرن التاسع عشر فقط!

وفى مجال التربية والرعاية الاجتماعية للطفل فى أكثر من كتاب مثل «فاتحة العلوم»، و«أيها الولد»، و«إحياء علوم الدين».. من أقوال الغزالى: «أعلم أن الطريق فى رياضة الصبيان من أهم الأمور وأوكدها، والصبى أمانة عند والديه، وقلبه الطاهر جوهرة نفسية ساذجة خالية من كل نقش وصورة، وهو قالب لكل ما يملأ به، فإن عود الخير وعلمه نشأ عليه سعد فى الدنيا والآخرة وشاركه فى ثوابه أبوه وكل معلم له ومؤدبوه، وإن عود الشر وأهمل إهمال البهائم شقى وهلك، وكان الوزر فى رقبة القيم عليه والوالى له» (إحياء علوم الدين: ٧٨٣).

لقد اعتبر الغزالى الطفل جزءًا من نفس أبيه، يحفظ ويصان، كما اعتبره أمانة ومسئولية أمام الله تعالى. وقرر أن النفس تخلق ناقصة وإنما تكمل بالتزكية وتهذيب الأخلاق والتغذية بالعلم. حيث إنه يقرر أن سلوك الخلق قابل للتغيير والتعديل.

كما لم يتوقف اهتمام «ابن سينا» بالطفل فى مجال الطب (كما أشرنا)، بل لقى حفاوة وتحرصًا منه فى الجانب التربوى. رأى ابن سينا أن تثقيف الطفل وتهذيبه يتركز على العقل الذى يعتبر أساس ثقافة الطفل وتربيته، وهو ماوضح فى رسالته المسماة «فى المعقول»، وفيها قسم ابن سينا العقل إلى عقل نظرى وعملى (كما جاء عند «كانت» فيما بعد).. ثم انتقل إلى أن ثقافة الطفل وتربيته وتهذيبه، لابد أن تأخذ فى اعتبارها طابع الطفل وتكوينه، وأن الأطفال يختلفون فى طباعهم وعقولهم، وهذا الاختلاف والتفاضل بينها هو من عطف الله وفضله.

ويحدد ابن سينا بعدًا آخر لتثقيف الطفل وتربيته وتهذيبه وهو الاستعداد والرغبة. ويتوسع ابن سينا فى تحديد بدايات تثقيف وتربية وتهذيب الطفل، ويتبعها بحسب مراحل نمو الطفل من الطفولة المبكرة والوسطى والمتأخرة، وتتعدد الزوايا والرؤى التى تناول ابن سينا فيها جوانب الطفل.

كما بدا الاهتمام بالطفل فى أوروبا مع دعوة المفكر «جون لوك» بالاهتمام برغبات الطفل واعتبار ما كتبه «إيسوب» نموذجًا جيدًا للكتابة للطفل، ثم «جان جاك روسو» الذى كتب للطفل بالفعل كتابه الشهير «أميل»، بالرغم من أنه لم يكتب فى الأدب بل فى الفسلفة.. وهو ما تزامن مع محاولات الكتابة للطفل، وخصوصًا من السيدات أو من خلال نشاط الجمعيات النسائية. وقد اتسمت تلك الكتابات بقدر غير فنى، كانت أقرب إلى المواعظ والأحكام الأخلاقية. وهو ما راج بفعل اكتشاف «آلة الطباعة»، مما دفع البعض إلى القول بأن اكتشاف آلة الطباعة أعطى دفعًا جديدًا وجادًا فى مجال أدب الطفل عمومًا، وزادت الصيحة بضرورة طباعة الكتاب الخاص بالطفل. ووجدت الدعوة صداها، فكانت كتب الطفل الحافلة بقيم الوعظ والإرشاد، كما اعتمدت على الأصول الشعبية، فحفلت بمواضيع الشيطان والجن والسحر. ومن المعروف أن أول مجلات الأطفال فى العصر الحديث صدرت فى فرنسا عام ١٨٣٠م، بينما أول مطبوعة عربية فى مجلة كانت عام ١٨٧٠م (روضة المدارس – مصر).

وشهد القرن التاسع عشر مولد واحد من أهم من كتبوا فى أدب الطفل فى العالم، وهو الروائى الدنماركى «هانز أندرسون» أشهر أعماله: البطة القبيحة – عسكرى الصفيح الشجاع – عروس البحر الصغير – الحذاء الأحمر.. وربما راج أدب الطفل من بعده وبسببه.. ولم يوجد أدب الطفل فى أمريكا إلا من بعده، وعلى يد «جون نيوبرى» الذى خصص مساحة خاصة من محله التجارى لبيع الكتب، وقد زينه وبدأ يكتب للطفل وآخرين، ويعد رائد أدب الطفل فى أمريكا، وخصصت باسمة أكبر جائزة فى مجال أدب الطفل.

قواعد تربوية ونتائج بحوث فى مجال مخاطبة الطفل (القرن العشرين)..

بدأت البحوث التربوية فى مجال «الطفل» خلال القرن العشرين. انتهت فى مجال قواعد الكتابة للطفل: معرفة الأصول والقواعد التربوية والنفسية للطفل.. فهم أصول فنية ملزمة لمخاطبة الطفل.. الحرص على مواصفات خاصة للكتاب الورقى المقدم للطفل، كما أن الشعر أو أى جنس فنى أو أدبى يقدم للطفل له نفس الخصائص والأهمية. وفى الشعر للطفل قسمه البعض إلى «الشعر الملحمى» الذى يحكى قصص الملاحم والبطولات القومية، و«الشعر الغنائى» وهو الغالب على شعرنا العربى، و«الشعر الدرامى» وهو الذى يكتب وفق الأسس الدرامية (مسرح وغيره) ثم «الشعر التعليمى» وهو الذى يصور الحقائق جماليًا ولا يقدم تلك الحقائق تقريريًا.

غالبًا ما يتصف الطفل بصفات خاصة لكل مرحلة سنية:

قبل السادسة.. حتى التاسعة.. حتى الثانية عشرة.. حتى الخامسة عشرة.. حتى الثامنة عشرة. لكل مرحلة خصائصها النفسية والتربوية. وعلى كاتب الطفل مراعاة ذلك حيث الطفل قبل السادسة يتصف بالأنانية واستخدام كلمة «أنا» مع ضمير المتكلم غالبًا.. وهكذا لكل مرحلة خصائصها.

يجب أن تتسم لغة الكتابة للطفل بالبساطة والوضوح، وإيصال الفكرة بأقل عدد من الكلمات، ثم التكرار غير المباشر.. ويمكن مراعاة مفردات الطفل الخاصة، التى قد تختلف من طفل فى بيئة ما عن آخر. أما عن الشعر تحديداً، فقد لاحظ العلماء استعداد الطفل لتقبل الموسيقى والشعر، والشعر له إيقاع موسيقى بالدرجة الأولى. وربما يرجع لهذا السبب كثرة ما كتب شعراً للطفل طوال تاريخ الحضارة الإنسانية.. فالايقاع والموسيقى الخارجية للكلمات لها تأثير ساحر.

وتأتى معاملة الآباء والأمهات، بل وكل المتعاملين مع الصغار، خطوة عملية وإيجابية لتحقيق الهدف.. ألا نعامل الصغير على إنه رجل أو سيدة (صغار) بل على قدر عقولهم، حتى يعيش الطفل طفولته، ولكل مرحلة طفولة خصائصها.. أن تظل معاملة البنت أكثر رقة وأقل خشونة من معاملة الولد، مع بقاء تحميلهما نفس القدر من المسئولية.. مبدأ الثواب والعقاب هو المفتاح السحرى للتعامل الإيجابى مع الطفل، وهو ما وافقته الأديان السماوية.. القدوة العملية من الوالدين هى البديل العلمى للتلقين المباشر لمفاهيم القيم العليا التى نرجو غلبتها فى السلوك الخاص والعام، وهى وسيلة تنمية الوازع الضميرى عند الصغار.. إذا كانت الملكات الخاصة والمواهب هبة سماوية يدعها الخالق فى الإنسان، فلا يبقى سوى التنقيب عنها باعتبارها جوهر «التربية» وهدفها..

ومع التفاصيل الجزئية الكثيرة التى يمكن أن نتبادلها فيما يمكن أن يقال للصغير.. فالوصفة السحرية هى أن يقل كلام الأبوين (ومن يتعامل معه) فى التلقين، ويكثر الفعل سواء بالسلوك المباشر منها أمام الطفل، أو فى التعامل المباشر مع الطفل.

كما لا يمكن إغفال أدب الطفل الذى ينتجه الطفل نفسه.. هو المرآة التى نطل منها نحن الكبار على عالم الصغار، وهو المتنفس الشرعى لكم المشاعر والأفكار، بل وخبرات الطفولة التى يجب ألا نستهين بها.

وإذا كانت الصرخة الأولى للطفل هى الإعلام الأول عن الوجود (وجوده) فإن الخطاب الإعلامى الموجه للطفل يجب ألا يتجاهل الطفل نفسه.. سواء فى الإعداد أو الأداء لأى تناول إعلامى حول الطفل.

واذا كانت القيم العامة مثل: القيم الدينية الإيمانية، القدوة الصالحة، التعاون، الأمانة، الطاعة، الوفاء، الصداقة، التواضع، الجمال، التفكير المنطقى.. وغيرها من الأمور الواجب مراعاتها، فهى أكثر أهمية من خلال التناولات الأدبية التى تخاطب الطفل.

وماذا عن القرن الحادى والعشرين.. والطفل؟

شهد الوطن العربى منذ أواخر القرن الميلادى السابق (القرن العشرين) طفرة غير مسبوقة فى مجال الاهتمام بالطفل على المستوى المؤسسى العام، والجمعيات الثقافية الخاصة، وحتى المجهودات الفردية المخلصة.

كما تعددت وسائل التعامل مع الطفل العربى مؤخراً، وهو ما ارتبط بالتقدم التكنولوجى لوسائل الاتصال والإعلام، وبالتالى لم تعد الجدة ثم الأم والمدرس أو المعلم وحدهم مصدر التلقين والمعرفة، مثلما لم تعد المدرسة كمؤسسة تربوية تعليمية (وحدها). ها هو ذا التليفزيون، الإنترنت وشبكته السحرية، الفيديو، الإذاعة، السينما المسرح، الفنون الشعبية (من أقنعة وحكايات وأهازيج، بل وكل المعطيات الشعبية فى قالب جديد، لكنه محتفظ بوهجه) ولن نغفل الدوريات والكتاب والمدرسة والمكتبة.

بعدما كانت الكلملة فى المقدمة أصبحت بعد الصورة،

الصوت، الرسم، التلوين، ثم الكلمة - وبعدما كان التلقين هو الوسيلة لاكتساب المهارة أصبح البحث عن المعلومة هو الوسيلة. لم يعد ماذا تعرف عن؟ أصبح التوجه كيف تعرف عن؟ أو ماذا تفعل إذا؟

بداية لايمكن إلا أن نعترف بالممكن ونخاطب الصغير كإنسان قادر على الاختيار وليس تابعًا لأفكار الكبار جبرًا. فحبس بعض الوسائل الإعلامية الجديدة عن الصغار (كما يتبع بعض الآباء) لايزيد الطفل إلا عنادًا.

تبدو مسيرة التكنولوجيات الآن ومنذ نصف القرن الأخير من القرن العشرين سريعة ومتنوعة، مع ذلك قد تبدو أنها تتسم بالفوضى والتنوع غير المترابط أحيانًا.. إلا أنها فى جوهرها تبدو متحركة من الثابت نسبيًا إلى المتغير.

كان ظهور الكمبيوتر أو الحاسبات خلال الثلاثين سنة الماضية هو بداية لعصر جديد، وهو ما أطلق عليه «عصر الإنفوميديا». صحيح كان أول جهاز عام ١٩٣٧م (طوله ٥٠ قدمًا/ وأكثر من ثمانية أقدام ارتفاعًا)، إلا إنه فى السبعينيات ظهرت الأجهزة الصغيرة، ثم فى الثمانينيات ظهرت الأجهزة الشخصية، وكان الشعار «كمبيوتر على كل طاولة مقهى». تسللت أجهزة الحواسب إلى معظم الأجهزة المنزلية والصناعية حتى فى ألعاب الأطفال. ودعنا من مشاركة الحاسوب كوسيط إعلامى وحافظ للمعلومات بل ومشارك فى الأعمال الفنية (كما فى أفلام الكرتون للأطفال).

سوف يتغير أسلوب استخدامنا للاجهزة المنزلية، وفى المصانع بل وفى الشارع وأماكن اللهو والتسلية. سوف يصبح هذا الجهاز هو الرابط الفعلى بين الفرد والعالم.. هنا الوقفة والسؤال:

«كيف سيكون شكل التأثير المباشر على سلوك الإنسان بل والدول؟ وهل من فهم خاص يلزم الانتباه له ونحن فى مجال الاهتمام بالطفل؟»

لقد بدأت أشكال خدمية جديدة ومتنوعة بالفعل عام ١٩٩٤م (فى الولايات المتحدة الأمريكية)، سواء فى المصارف ومجال الإعلان عن المنتجات المختلفة: خدمات الحجز لتذاكر الطيران والمسرح وغيرها. زادت الآن وتنوعت حتى قال البعض إن العمالة الخدمية فى العالم كله مهددة فى رزقها.. بعد أن أصبح الضغط على الأزرار كفيل بإنجاز ما ينجزه أكثر من عامل خدمى، فضلاً عن توفير الوقت والجهد.. عمومًا تساءل الجميع: هل ستتوقف الأشكال التقليدية من المتاجر والمطابع وغيرها؟

يتنبأ العلماء أنه خلال العشر سنوات القادمة ستصبح التكنولوجيات الجديدة بكل معطياتها الخدمية والمعلوماتية شيئًا مألوفًا، حتى داخل المنازل سيمتزج التليفزيون والكمبيوتر الشخصى والعاب الفيديو والهاتف وأجهزة المطابخ وغيرها، معا فى تجانس مع بعضها البعض.

لا يخلو الأمر من الميزات الخدمية الهامة.. مثل رعاية وتقديم الخدمات إلى كبار السن بالمنازل، والخدمات التعليمية بالمنازل، ثم إسعاف الحالات الحرجة بالسرعة المطلوبة.

وفى مجال الكتابة والإبداع يجب الإشارة إلى أن مفهوم الكتابة فى أى نص يتم من خلال تحليل بناء النص ذاته.. وهى مسئولية مشتركة بين الكاتب والقارئ معًا. كما أن الإبداع تعبير عن الذات ومحاولته للتحقق فى هذا العالم دون أن يتخلى عن الواقع الاجتماعى المعاش.. مع ذلك مازال السؤال حول مستقبل الكتابة والكتاب باق؟

إن مستقبل الكتابة والكتاب مرتبط بشكل مباشر بنوع الحياة التى سيعيشها الإنسان وقدر المتغيرات التى بدأت تمس حياته. لعل جوهر التغيير فى الفنون كلها عمومًا وقد بانت بشائرها فى تحولها من الفن البسيط إلى الأكثر تعقيدًا.. تحولها من التقديم البسيط للخبرات والرؤى إلى فنون تستوعب الخبرات ولا تقدم حلولاً جاهزة أو معان محددة بقدر ما تقدم إثارة ما لخبراته أى يصبح (المتلقى مشاركًا أكثر عما قبل).. وتتعدد الآراء والتأملات حول تلك المتغيرات المستقبلية فى

الكتابة.. لكن ماذا عن الكتاب؟

ما قيل من قبل حول المتغيرات فى ممارسات الحياة اليومية وبشكل مباشر صناعة طباعة الكتاب.. من حيث الشكل والمضمون أيضاً.

لقد تطورت الآلات الحديثة فى الطباعة إلى حد مذهل، حيث إنتاج كم هائل فى زمن بسيط، بل وفى الكيف. هذا الإنجاز هو الخطوة الأخيرة فى إنتاج الكتاب، كذلك الحال فى الخطوات السابقة عليها فى تلك الصناعة الهامة. ولا يفوتنا الإشارة إلى العملية التسويقية المتزامنة مع طباعة الكتاب من حيث التسويق والوسائل الإعلامية التكنولوجية الجديدة.

أما جوهر الكتاب بات له منافس على شكل «الديسكات» أو الإسطوانات الحافظة عوضاً عن الشكل القديم للكتاب مطروحاً. فالإسطوانة الواحدة تستوعب العديد والعديد من الكتب، وحتى الموسوعة البريطانية الآن حفظت فى حوالى عشرين إسطوانة، بينما عند حفظها على شكلها التقليدى فى كتاب نكون فى حاجة إلى حوائط غرفة كاملة لحفظها.. فضلاً عن ميزة البحث السريع عن المعلومات المرغوبة وقت استعادتها.. كما أن تكلفة الكتاب الإلكترونى تمثل ٢٥٪ من تكلفة الكتاب الورقى.

ولا يبقى سوى أن يكون الطفل العربى الوليد مجهزاً ومسلحاً بمعارف التكنولوجيات الجديدة، ومعطيات التراث الثقافى التقنى والمعرفى (القديم).

وإن حذرنا العلماء من إدمان الفيديو والتليفزيون والجلوس أمام شاشة الكمبيوتر، خصوصاً عند الأطفال.. ولا عوض عن المشاركة والمعايشة الإنسانية للطفل. إن الخلط بين التكنولوجيا والأخلاقيات قضية متجددة ولا يجب اغفالها مطلقاً. رصدت العيادات الطبية نسبة ممن أدمنوا الأجهزة لإصابتهم بالاكتئاب. هذا من جانب، وعلى الجانب الآخر تخوف البعض من واقع السماء المفتوحة، على الثقافات الأخرى التى قد تصل إلى حد التناقض مع ثقافتنا الإسلامية العربية. إلا أن الإرادة البشرية هى وحدها القادرة على السيطرة وتوجيه أى أنواع التكنولوجيا أفضل، وهى الفيصل الأخير فى تطبيق مبدأ «الاختيار»، وهو مايجب أن يكون ضمن معطيات تنشئة الصغار. الأمر جد خطير، فلم تعد تلك المعطيات التكنولوجية تخص الأدب والفنون والخدمات، ترى ماذا سنرى عندما تتحول كل تلك التكنولوجيا المقدمة فى خدمة إزكاء الحرب؟.

لقد خلصت الدراسات الأمريكية بعد حرب الخليج إلى نتيجة مفادها أن عدد أجهزة الكمبيوتر سوف يفوق عدد البنادق والأسلحة الشخصية فى الحروب المستقبلية.. وهو ما تم إنجاز بعضه فى حرب منطقة البلقان عام ١٩٩٣م، ثم حرب أفغانستان بعدها، وقد تجلت الصورة واضحة وجلية فى حرب العراق عام ٢٠٠٣م. تلك الحرب التى شاهدها العالم على شاشات التليفزيون، مما جعل المعلق الأمريكى يبتسم مشيراً إلى أنه كما لو كان يرى فيلماً لميكى ماوس أو أحد أفلام الخيال العلمى! هل التفوق العلمى للإنسان (فى أسلحة الحروب ومجال الهندسة الوراثية وغيرها) فاق الجانب الأخلاقى؟

هل هذا هو قدر «الطفل» الآن أو إنسان القرن الحادى والعشرين؟ وبالتالى يجب أن يتسلح له؟.. أكيد تلك هى الحقيقة!!

ملامح جديدة مع التكنولوجيا الجديدة؟

إن التقاط بعض السلبيات الفعلية والمتوقعة للتقنيات التكنولوجية المعاصرة فى القرن الحادى والعشرين، يجعل من الحديث حول طفل القرن الـ ٢١ أكثر وضوحاً وأهمية. فالتعرف على تلك السلبيات ثم تعريف الطفل بها من أهم الواجبات على كاهل المتعاملين مع الطفل، ومع ذلك فتلك المجالات الجديدة والتى بدأت تفرض تحققها تحمل فى طياتها بعض السلبيات:

الإبداع والنشر على شبكة الانترنت:

يبدو أن قدر الكتاب والمبدعين أن يترصدهم البعض

فتتحول الأفكار والأعمال إلى مشاع مباح ومتاح لغيرهم من غير وجه حق. إن كانت الظاهرة قديمة إلا أنها مع شبكة «الإنترنت» أصبحت المواد الإبداعية وغيرها على المشاع، هذا بالرغم من تلك المقولة الرائجة «حقوق الملكية الفكرية»!

والآن ماذا لو تعدى هذا السطو وتم من جماعات إرهابية على أسرار ومعلومات خطيرة؟ لن نناقش الإرهاب وهويته، فقط نتساءل، أما وتلك التقنيات العلمية أصبحت مشاعًا للجميع، يجيد استخدامها من الدول الفقيرة والغنية، من البلدان الضعيفة والقوية.. الكثير، أليس من المحتمل إساءة توظيف إمكانية فك الشفرات، وغزو البرامج وبث المعلومات الكاذبة وغيرها من الإمكانيات التى تلغى الأسوار وتحطم المغاليق!!

مجال التعامل مع شبكة الإنترنت والملكية الفكرية:

يعد مجال الملكية الفكرية فى الإبداع وغيره مثل مجالات التجارة الدولية، من التى يحاول بها إنسان القرن الـ٢١ تلافى بعض عيوب التكنولوجيا الجديدة.. والواجب توعية الطفل بها. وقد مر بعدد من المراحل والاتفاقيات. أولها حماية المصنفات الفنية والأدبيّة فى ظل اتفاقية «برن». كما أشار الإعلان العالمى لحقوق الإنسان إلى أهمية حقوق الملكية الفكرية ١٩٤٨م. وتتمثل الحقوق فى دفع مقابل مادى أو مالى لصاحب المنتج الفكرى. بالإضافة إلى بعض الحقوق الأخرى مثل وضع اسم المؤلف، وشطب أو إضافة إلى جزء من المنتج. وغالبًا يظل هذا الحق لمدة خمسين سنة، إلا أن بعض الدول تحدده بسبعين سنة. (عدد الدول الموقعة على اتفاقية برن ١١٢ دولة، منها: مصر - لبنان- تونس - ليبيا - المغرب - موريتانيا).

ثم كانت المنظمة العالمية للملكية الفكرية وبدأت أعمالها فعليًا عام ١٩٧٠م. (ثم أصبحت منظمة من منظمات الأمم المتحدة)، حيث تقوم بالإشراف على تنفيذ ٢١ اتفاقية متعلقة بالملكية الفكرية.. منها ٦ اتفاقيات متعلقة بالملكية الفنية والأدبية. وهذه المنظمة لها مهام كثيرة فى مجال الأدب والفكر.. تشجيع مواطنى الدول النامية على الابتكار الفنى والأدبى، مع المحافظة على الخصوصية الثقافية الوطنية، مع تحسين شروط اكتساب حق استعمال المصنفات الأجنبية.

كما برز الجانب التجارى المتصل بحقوق الملكية الفكرية من تداعيات اتفاقية الجات التى أبرمت عام ١٩٤٧م، بدأت بـ٢٢ دولة ثم وقع عليها عدد آخر حتى بلغت الدول الموقعة ١١٨ دولة. بدأت باتفاقات ثنائية بين الدول خلال الاتفاقات التجارية العادية، حتى أصبحت بصورة جماعية لحماية الحقوق الفكرية باتفاقية «تربس» عام ١٩٩٤ وهى الاتفاقية المعنية بالجوانب التجارية المتصلة بالحقوق الفكرية.

تلتزم الدول بناء على تلك الاتفاقية بما يتعلق بالملكية الفكرية بوجه العموم، ثم الالتزام بكل فرع من الملكية الفكرية.. مثل حقوق المؤلف، العلامات التجارية، المؤشرات الجغرافية، التصميمات الصناعية، براءات الاختراع.. الخ، وتنص الاتفاقية على اللجوء إلى القضاء، مع توقيع العقوبات الجنائية والمالية.. الخ.

أليس من المجدى البحث عن «ثقافة أخرى» لـ«صراع آخر»، سوف يتكفل به الطفل العربى مستقبلاً.. ليس إلا الطفل/ رجل وسيدة المستقبل كى يؤهل بوعى لمواجهة تلك القفزة فى تعامل الأفراد والأمم تحت شعار «حقوق الملكية الفكرية».

وقفة مع مصطلح أدب الطفل:

تساءل الكاتب «بيتر بروك»: هل أدب الطفل هو ما نكتبه لهم أم هو ما يقرأونه؟

السؤال طريف وذكى، بل مثير للعديد من الأسئلة.. البعض يكتب للطفل وما هو للطفل؟!، الأطفال يقرأون للكبار أحيانًا؟؟ أما وقد تعددت وسائل الاتصال ووسائط المعرفة والفن والأدب بحيث تداخلت معًا فى أوعية جديدة يصعب وصفها أدبًا فقط أو معرفة فقط، أو حتى فنًا من الفنون المحددة. ونظرًا لانتشار وشيوع تلك الوسائط الآن مثل: الإسطوانات الرقمية، وشرائط

الفيديو، بل ومواقع الطفل بالشبكة الإلكترونية (الإنترنت).. كلها وغيرها امتزج مع مفاهيم المعلوماتية فى التعليم المستديم والمعرفة المتجددة والمعلومات التى يلزم معها البحث عن طريقة للحصول عليها واستخلاص المعارف منها وبها بعيداً عن الأوعية الجاهزة والتلقين المباشر.

الطريف المدهش أنه حتى عام ١٩٧٥م لم يكن لأدب الطفل تعريف، بل لم يكن الطفل العربى قد نال الاعتراف بأحقيته فى أدب يخصه ويخاطبه، وهو ما اتضح فى مؤتمر اتحاد الكتاب العرب فى الجزائر فى ١٩٧٥م، وقد أقر بعضهم أن ما يكتب للطفل ليس أكثر من «تعليم» و«تربية». وربما شاع لفترة السبعينيات من القرن العشرين استخدام مصطلح «أدب الأجيال الحديثة» وكأن «أدب الطفل» نقيصة أو إقلال من شأن ما كتب ومن كتب؟

وقد قدم ثلاثة فرسان فى الأدب العربى ثلاث محاولات لتعريف أدب الاطفال:

يقول الكاتب أحمد نجيب/ مصر:

«.. يجب أن تخضع الكتابة للطفل لثلاث مجموعات من الاعتبارات الرئيسية: الاعتبار التربوى، الاعتبار الفنى العام الخاص بجنس الوسيط الأدبى، والفنى الخاص بفنية المنتج الفنى نفسه.. شعراً أو قصة.. الخ».

وهى مقولات عامة، فالاعتبار التربوى لم ينتبه إلى بيئة الطفل وثقافة مجتمعه، والاعتبار الفنى بدا كنوع من تبسيط الجنس الأدبى المعروف عند الكبار حتى يكتب للصغار، كما اهتم فى كتابه بشرح أوزان الشعر وتفضيل البحر «الكامل»، بينما من الأجدى تعريف كاتب الطفل بتلك الأوزان من خلال ملاءمتها للطفل من حيث الخيال والإيقاع والتراكيب، وهى العناصر المؤثرة فى الطفل عند سماع الشعر.

يقول الكاتب «هادى نعمان الهيتى/ العراق»:

«.. إن أدب الطفل فرع من فروع الأدب، وذو خصائص تميزه عن أدب الكبار. أما موضوعه فهو عرض للحياة من خلال تصوير وتعبير متميزين».

واضح أنه سار على طريق سابقه أحمد نجيب، ثم اعتبر الجانب التربوى هو جوهر موضوع أدب الأطفال.

أما الكاتب «عبدالرزاق جعفر/ سورية» فقال:

«.. الأدب هو تعبير عن الأفكار والأخيلة والعواطف بكلام فصيح وأسلوب متين جميل ويخضع لسنن الذوق السليم».

تعريف معجمى وتعليمى، وربما يصلح لأى أدب. وقد اكتفى بالوصف اللغوى فقط.

وقد ناقش الكاتب «عبدالتواب يوسف/ مصر» هذه القضية فى إحدى دراساته، إلا إنه طلب من القارئ الرجوع إلى أعمال كتاب كبار فى مجال أدب الطفل، ممن حصلوا على جائزة «أندرسون العالمية» (مثلاً) للتعرف على قامتهم التى يطالون بها «بلزاك ونجيب محفوظ».

كما نكرر ما رددته الكاتبة الأمريكية مادلين لنجل رئيسة اتحاد الكتاب والحاصلة على جائزة نيوبرى الخاصة بأدب الطفل أثناء زيارة لها لمصر منذ حوالى ثلاثة عقود:

أنا أكتب أدباً فقط، من يريد قراءته أهلاً به، ومن لم يرد، فلا مشاكل!!

الآن وبالنظر إلى المحاولات التنظيرية السابقة، ثم بالنظر إلى الوسائط المعلوماتية والتكنولوجية الجديدة، فلا حيلة لنا إلا الاعتراف بأن أدب الأطفال له محاوره وأهدافه (التى يبدو أنه غير مختلف حولها)، وكل ما يقدم للطفل فهو فى جعبة ثقافة الطفل، تلك التى تتضمن (العلم والمعرفة – الثوابت العقائدية الدينية – العادات والتقاليد – الفنون الأدبية والتشكيلية والموسيقية والحركية والفنون الشعبية).. أليس الكتاب الإلكترونى الآن فى جملة خصائصه يحمل مجمل ما يمكن أن يقال ويكتب للطفل على أنه أدب، ويزيد (حيث الكتاب الإلكترونى يتضمن بالاضافة إلى المضمون والمحتوى تلك المؤثرات الصوتية والصورة المتحركة والتداخل بينها وفنون التشكيل والإخراج الفنى وغيره)؟!

أما بعد: قد يكون مصطلح ثقافة الطفل أجدى للحديث ونحن نقصد الحديث عن أدب الطفل، نظرًا لتعدد المعارف والوسائط والاحتياجات الجديدة للطفل بما يتناسب ومرحلته السنية والبيئة الثقافية الجديدة فى العالم كله.

رؤية نقدية للواقع:

إذا كان الطفل الصغير من الأهمية بحيث يجب أن نعتبره مؤسسة كبيرة فإننا فى الحقيقية نحتاج إلى رؤية موضوعية على حال مكتسبات الطفل حاليًا فى الوطن العربى، خصوصًا فى جانب «النشر الإلكترونى»..

تلاحظ أن الطفل فى تقنية النشر الإلكترونى يوجد مبعثرًا على عدد من الأشكال داخل المواقع المختلفة على شبكة الإنترنت:

الطفل فى مواقع المرأة..

الطفل فى مواقع الأسرة..

الطفل فى مواقع عامة وجامعة..

الطفل فى مواقع تسلية وترفيه..

الطفل فى مواقع دينية عقائدية..

الطفل فى مواقع تعليمية..

الطفل فى مواقع خاصة بالطفل..

يلاحظ المتابع أن الطفل العربى يتواجد فى النشر الإلكترونى مبعثرا بين مواقع ذات اهتمامات متعددة ومختلفة.. منها التى تتناول من جانب صحة الأم مع العرض للعديد من الجوانب المعلوماتية الطبية الخاصة بالأم، ثم بالطفل فى المرحلة الجنينية (فترة الحمل).. ومنها ما يعرض للحديث عن الطفل، من حيث هو عضو إضافى فى الأسرة، مع الإشارة إلى معلومات تربوية يجب التزام الأبوين بها.. ثم هناك من المواقع العقائدية/ الدينية التى تخاطب الطفل، من مفهوم كونه النبتة الأصيلة لإنسان ملتزم دينيًا وأخلاقيًا.. كما توجد المواقع التعليمية التى تخاطب الطفل من خلال المناهج الدراسية والمعلومات المدرسية.. وأخيرًا هناك المواقع التى تقدم الألعاب والتسالى للترفيه بعامة.

أما الحديث عن طبيعة وخصائص المواقع المختلفة التى تتعامل مع الطفل.. فهى إما مواقع ذات اهتمام ثقافى عام، ويمكن نشر ما يخص الطفل عليها باعتباره ثقافة عامة.. مثل موقع «ميدل إيست أون لاين». ومواقع ثقافية/ أدبية بالدرجة الأولى، ترعى الأدب والكلمة وتضع من جوانب اهتمامها، نشر ما يخص الطفل إبداعًا ومقالات أدبية.. مثل موقع «القصة السورية». كما توجد مواقع مخصصة للطفل ولا تخاطبه بالدرجة الأولى، بل تسعى لنشر كل ما يتعلق بالطفل: أخبار - إبداع - دراسات - وغيره.. مثل موقع أدب الأطفال. وأخيرًا هناك المواقع التى تعيد نشر منتج ورقى سبق نشره، مثل مواقع المجلات والدوريات الخاصة بالطفل.. وهى عديدة لمجلات «علاء الدين - العربى الصغير - ماجد - براعم الإيمان.. وغيرها».

لعل مجمل سلبيات تلك المواقع فى مجملها:

عدم الالتزام الدقيق بخصائص المرحلة العمرية للطفل، وحتى الآن لا يوجد فى المواقع العربية ما يشير إلى المرحلة العمرية التى يخاطبها.. وكأن الموقع يرى وضع كل الأطفال فى سلة واحدة.

مخاطبة الطفل الأنثى والذكر على قدر واحد من التناول.. سواء فى الموضوع أو المعالجة، على الرغم من أهمية التمييز بين الجنسين خصوصًا بعد الثانية عشرة.

تقديم المفاهيم الغربية للأعمال المترجمة للطفل بشخصياته، ومفاهيمه وكأنه الشخصية النموذج الذى يجب على الطفل الاقتداء به.. فشاعت شخصيات «السوبر مان»، «الرجل الأخضر».. وغيرهما بكل ما تحمله من مفاهيم أقل ما يقال فيها إنها فى حاجة إلى تدجين ومواءمة، وتلك المواقع لم تختلف عن بعض المجلات المترجمة للطفل ويتم تداولها فى الأسواق.

سهولة النشر، والرغبة فى التواجد على شبكة الإنترنت،

شجع البعض على اقتحام عالم الطفل، دون دراسة حقيقة لاحتياجاته، وبلا وعى بخصائصه النفسية والتربوية والسلوكية.

– أما عن مضامين الموضوعات التى تقدم للطفل، فهى على شقين: إما البعد عن روح الطفل فى التناول مع تقديم المعلومة قبل التناول الفنى.. أو الاهتمام بالمعلومة البعيدة دون القريبة، وربما أنسب مثال على ذلك، تناول وتقديم الشرائع الإسلامية قبل الاهتمام بالسلوك الإسلامى، والدلالة القيمية، وهى التى يحتاجها الطفل أكثر.

والسؤال هو: من أين نبدأ؟

البداية فى التربية، ولا يمكن إغفال التعليم، وليس التعليم التقليدى فقط، بل التعليم عن بعد، بتوظيف التقنيات الحديثة لتسهيل العملية التعليمية داخل دور الدراسة، ثم مع توظيفها للحصول على الدرجات العلمية المعتمدة، فمن المعروف أن مرحلة الطفولة (حتى ١٨ سنة) هى أهم مراحل التحصيل العلمى، وربما بعدها قد يتجه المرء للحياة العملية.

لذا فالبدء فى تصميم البرامج الثقافية والتربوية والتعليمية للطفل، يعد الخطوة الأعلى لإنجاز تلك المهمة.. مع ضرورة توافر ملمح عام وهام:

– أن يوفر للطفل المعلومة.. وإبراز السلوك القويم والقيم العليا، كل ذلك فى إطار جذاب وشيق، معتمداً على مراعاة المرحلة العمرية للطفل، مع إعمال التفكير والابتكار لدى الطفل.

كما أن توفير الاسطوانات أو الأقراص الإلكترونية (الديسكات) بات شائعًا، ولا يجب إغفال أهميته كخامة وكوسيلة قادرة على احتواء كم هائل من المعرفة.

– أن يضم الديسك أو الإسطوانة على التتابع والتوازى.. المادة اللغوية والمادة الفنية أو الرسومات المكملة التوضيحية.

وقد وجد المختصون أن الألوان: الأصفر – الأحمر – الأزرق. هى أهم الألوان للطفل حتى سن التاسعة.

– كما يجب أن يكون الخط واضحًا وكبيراً.

– يجب أن تكون الرسوم مكملة للمعنى، بل ويمكن الاستغناء عن المفردات الكثيرة مقابل التوضيح بالرسم من الجمل القصيرة.. هذا بالإضافة إلى إبراز الصورة المقربة، وإهمال الخلقية فى الرسوم التوضيحية، وتوظيف تقنيات الكمبيوتر فى إبراز الصورة من أكثر من جانب أو بأبعادها الطبيعية.

مع استخدام التقنيات الحديثة فى إطار من الإخراج الفنى الملائم الجذاب.

– البعد عن النصح والإرشاد، وبالعموم عن المباشرة وإصدار الأوامر للطفل، حتى يعتاد على استنتاج الحقائق.

– أن تغلب روح الطفولة على المادة المنشورة (الملائمة لسن الطفل ولجنس الطفل).

– تقديم المادة الثقافية/ العلمية/ التعليمية فى إطار يحث الطفل على المشاركة، وتأهيله للتفكير والابتكار، بعيداً عن التلقين.

– أن يصبح التعامل مع جهاز الكمبيوتر ومعطياته (فى النهاية) لعبة بين يدى الطفل.

أخيراً.. لم يفقد الكتاب التقليدى مكانته (ولن!!)، أما القضية فهى ضرورة الاستفادة من المنجزات التقنية الحديثة، فالإرادة البشرية وحدها هى القادرة على توجيه أى أنواع تكنولوجية تستجد فى ساحة المعرفة.. ولا خيار أمامنا إلا الهرولة نحو إنجاز الطفل العربى القادر على التعامل مع التقنيات الجديدة.

◆ إبراهيم موسى النحاس ◆

كرامة الإنسان ومعاناته.. ومادية العولمة

قراءة لشخصية البطل فى رواية خيانات شرعية لسمير عبد الفتاح

المبدع الحقيقى جزء لا يتجزأ من هذا الواقع ولا يمكن بحال من الأحوال أن ينفصل عنه خصوصًا إذا مر المجتمع بتحولات كبيرة لتختفى قيم وتعلو على السطح قيم أخرى مغايرة وغريبة فى الوقت نفسه، لهذا «إذا كان الوجود الإنسانى فى كثير من الأحيان يكون عنيفًا صارخًا بل ومدمرًا فواجب الكاتب ألا يهمله أو يتغاضى عنه بل يجب أن يتعرض له ويعبر عن أجوائه» (١).

والمتأمل للنتاج الروائى لسمير عبد الفتاح بداية من روايته «سبعة دروس» ومرورًا بـ«محروس الثامن عشر» و«الكائن والمكنون» و«بندق» يجد أن محورها يدور حول جدلية الصراع بين الثنائى الذى لا ينفصل، وهما الإنسان والواقع، ذلك الصراع الأبدى الذى لن يتوقف.

وتأتى رواية «خيانات شرعية» تتويجًا لهذه الجدلية، حيث نجد ثنائية الصراع: صراع الذات مع الآخر من أجل التحقق والكينونة والوجود كما تريد من جهة، وصراع داخلى بين رغبة الذات وإصرارها على مقاومة الآخر مع شعورها بضعف المقاومة وضعف قدراتها والعجز أحيانًا «لأن عصر شمشون وأدهم الشرقاوى وعصر الفتوحات الصغيرة قد انقضى» (٢).

وتتضح أهمية هذه الرواية فى أنها تعكس الآثار السلبية لعصر الفضائيات والعولمة وسيطرة القيم المادية التى قد تجتمع جميعا لتقف ضد حرية الإنسان وكرامته من أجل تحقيق هدف واحد وهو التربح المادى، لا يهمها كرامة الإنسان أو حريته الفردية حتى وإن استخدمت أساليب النصب والخداع على حساب أى شىء، ولو بطمس الحقائق وتزويرها وخداع الرأى العام.. ولم لا؟ «وقد ثبت له سذاجة الرأى العام وسهولة تشكيله، إذ يستطيع بأى مغن يصيح بكلمتين تافهتين أن يغير اتجاهه، وبأى لاعب كرة أتيح له ذات يوم أن يركل ركلتين فى الجول أن يحقق ما لم يحققه فيلسوف أو ثائر» (٣).

بهذه المرارة يرصد الكاتب تحولات المجتمع المصرى، وقد اختار الكاتب مكانًا محوريًا وهو «ميدان عابدين» الذى تدور فيه معظم أحداث الرواية، وكان اختيارًا دقيقًا وناجحًا يعكس ازدواجية المعايير والمفارقات الناتجة عن تفشى القيم الجديدة على مجتمعنا.

«فإن قلت لرفيق لا يعرف المكان إنك ساكن فى عابدين

حسدك على ذلك وإن قلت ذلك لرفيق يعرف التاريخ وقف على طبقتك ورجح أن يكون جدك أو أبوك كان خادمًا فى القصر أو ماسحًا لأحذية الملك ولهذا سكن بجوار القصر الكبير كما سكن أجداده حين بنوا الأهرامات وعاشوا فى بيوت كالمقابر» (٤).

ازدواجية بين النظرة للمكان باعتباره مكانًا فخمًا للرفاهية والغنى والأرستقراطية نحسد المقيمين فيه عليه، وبين نظرة للفقر والبؤس فى حياة كالمقابر التى تجاور الأهرامات لتتبين اتساع الفجوة الاجتماعية بين طبقات المجتمع المصرى، حيث «إن فقدان العدالة الاجتماعية فى توزيع الثروة ترك المجتمع ممزقًا بين طبقتين: طبقة الفقراء الكادحين، وطبقة الإقطاع ورأس المال» (٥) وهنا يبرز وعى المؤلف فى اختياره وتوظيفه لعنصر المكان فى الرواية، ذلك التوظيف الجدير بدراسة مستقلة قد يتم إنجازها فيما بعد. اختار الكاتب لروايته «خيانات شرعية» شخصية محورية وهى شخصية البطل صفوان عبد الفضيل، شاب عادى من الطبقة المتوسطة حاصل على دبلوم تجارة، ونتيجة تحولات المجتمع المصرى نحو الرأسمالية والخصخصة واقتصاد السوق الحر وظهور مشكلة البطالة، عجز عن الحصول على أى وظيفة توفر له الحياة الكريمة أو القريبة من الكريمة، ولم يرث عن والده سوى هذه الشقة الحقيرة فى عابدين التى لولاها لنام فى الشارع. «وما يؤلمه ويدهشه أنها لم تضعه فى طبقة أرقى كما لم يضعه دبلوم التجارة فى زمرة المتعلمين، فإلى متى يظل واقفا بين السماء والأرض؟ وكيف يتحقق الرجل العادى فى ظرف غير عادى؟»(٦).

ويتحول البطل إلى عالة على أمه التى تزوجت من عجوز وانتقلت معه إلى مدينة حلوان وقد باعت كل ما لديها من أجل ابنها، حتى حينما غامر بالسفر عاد صفر اليدين ليبدأ فى مصر رحلة البحث عن عمل من جديد، ليجد مفارقات غريبة كانت غائبة عن وعيه: «لم يجد سوى وظائف لا تتفق مع طبعه أو مؤهله كان أفضلها عاملاً فى ورشة، أو بائعًا فى وكالة أو فرّاشًا فى مصنع، وهاله أن يعرف أن من يعلم الأطفال فى حضانة لابد أن يكون حاصلاً على مؤهل عالٍ ولديه خبرة لا تقل عن ثمان سنوات» (٧)

ولا تغيب عنه صورة الأجراء المحدثين فى الميدان الذين وصفهم برقيق العصر وضحايا الإصلاح الزراعى، وهم يعرضون صحتهم ووقتهم على أى سيارة تقف ويخرج سائقها رأسه ليختار من يريد ويطرد الباقى بإشارة محتقرة، فيذكّر هذا المشهد بطل الرواية بعصور العبودية بعد أن تقنعت وتجملت. الفارق الوحيد أن العبد قديمًا كان يُجر بحبل من رقبته، لكن الآن يساق من معدته وربما من وعيه.

ولا يختلف واقع بطل الرواية «صفوان عبد الفضيل» عن هؤلاء، ففى الفصل الرابع من الرواية نجده: «قد جاوز الثلاثين من عمره، ولم يعد فى الجراب حيلة، حتى الأحلام لم تعد ممكنة، وما يؤلمه أنه لم يطمع، فى منصب وزارى أو رئاسة جمهورية، بعد أن علمته الحياة أن يحمل ما يستطيع، ويأكل ما يستطيع هضمه، ويترك الأحلام لمن يستطيع تحقيقها، يكفيه راتب شهرى يقيم أوده، بعد أن عمل فى الملاحات حتى أكل الملح أصابعه، وفى تكرير السكر حتى أصيب بالإغماء، وفى جمع روث الأبقار حتى أصيب بالقرف، ومحاجر الجير حتى أصيب بالجرب(٨)

وتستمر الرواية فى عرض كفاح وسعى صفوان عبد الفضيل فى رحلة البحث عن عمل، حياة، بعد أن واتته فكرة الانتحار فترة للتخلص مما هو فيه، لكنه يعدل عن هذه الفكرة بعد ذلك وعن إيمان بأنه ليس ثمة ما سيخسره، فإنه طرق كل السبل وترك عنوانه مرفقًا بطلب عمل فى كل الأماكن التى أعلنت عن وظائف خالية حتى جاءته الفرصة إلى باب شقته.

كانت هناك قناة فضائية اسمها «bwc» تقدم برنامجًا يشبه برنامج «ستار أكاديمى» اسمه «أسبوعان من حياة مواطن» يبث بشكل مباشر وفيه يقومون باختيار مواطن عادى

ويتم تصوير تفاصيل حياته خلال فترة الأسبوعين وأخذ ردود أفعال المشاهدين والرد على اتصالاتهم. عرضوا عليه راتبًا لم يكن يحلم به: ألفي جنيه. يستلم الألف الأولى الآن لحظة توقيع العقد والثانية عند انتهاء التصوير. ويوافق صفوان ليبدأ التغيير الكامل في حياته.

يتسلم الألف الأولى ويتم تثبيت كاميرات تصوير صغيرة في كل مكان بالشقة، حتى الحمام أيضًا، ويبدأ التصوير وينجح صفوان نجاحًا كبيرًا وينال شهرة واسعة بعد أن يتحول إلى رمز لطبقة كاملة، تلك الطبقة المطحونة الكادحة، التي سعت نحو النور فحرقتها النار»(٩).

تتتابع الأحداث ليكتشف صفوان أنه مقابل المبلغ المبرم في العقد يتنازل تدريجيًا عن حريته، حيث الكاميرات في كل مكان مع متابعات الجميع في مصر وخارجها لأدق تفاصيل حياته، وعجز عن خلع المايك إلا عند النوم فقط، وممنوع خروجه من الشقة بدون إذن المخرج كي تصحبه كاميرا متحركة للتصوير الخارجي، كما إنه مجبر على الرد على مكالمات المشاهدين في ساعة محددة من النهار حتى لو احتوت المكالمة على شتائم له وتدخلات في حياته الخاصة كعلاقته بأمه مثلا حتى إنه: «شعر بتغير في تكوينه العضوي وفي فطرته وحساباته، لهذا وذاك يريد أن يعود لنقطة الصفر، الهواء الطلق والدنيا البراح، وإن قدر له أن يبيع كل هذا فليكن بمال وفير، إنه لا يبيع بعض وقته أو حتى بعض جهده لفرد أو حكومة لكنه يبيع طبعة وحريته ووعيه وكرامته! وعلى من يشتري كل هذا أن يدفع الكثير»(١٠).

لهذا يطلب من رئيس القناة - كي يدفعه لفسخ العقد ربما- نسبة ٢٠٪ من عائد الإعلانات، وهذا يدفع رئيس القناة إلى الرفض الكامل واستخدام أسلوب الغش والخداع فيأمر بتقييد صفوان وأخذه مخطوفًا لفيلا نائية بالساحل الشمالي بحراسة مشددة، ويتم الاستعانة بنسخة أخرى من صفوان: شخص آخر له نفس شكل صفوان ونبرات صوته لكنه مسخ ليس عنده وعي أو فكر أو رغبات أو مطالب صفوان الحقيقي.

لكن تتم الاستعانة بهذا الشبيه المسخ ليحقق هدفين: الأول، إكمال فترة الأسبوعين دون أن يشعر المشاهد بأي تغيير. والثاني، أن يجعل صفوان المسخ يستخدم أساليب وعبارات تجعل المشاهد والرأي العام يكرهان صفوان الحقيقي الذي صار رمزًا لطبقة كاملة، وينجح صفوان المسخ في تحقيق كل هذا.

نعود إلى صفوان الحقيقي الذي يتمكن من الهرب ويعود إلى القاهرة ليجد الكراهية من الجميع، الكراهية التي وصلت إلى درجة ضربه وإهانته ممن قابله من الناس، فيعود إلى الشقة مثخنًا بجراحه لا يدري ماذا يفعل، وإذا بصفوان المسخ يدخل عليه الشقة فيدور عراك بينهما تكون الغلبة في نهايته لصفوان الحقيقي، ربما رمز من الكاتب لانتصار الحقيقة مهما حاول ذوو النفوذ تزييفها، رغم إن إحدى المفارقات كانت في وقوف أهل المنطقة مع صفوان المزيف ضد صفوان الحقيقي في بداية عراكهما، لكن صفوان الحقيقي يشفق على صفوان المسخ بعد أن يخلع عنه قناعه الزائف لشعوره أنه ضحية مثله، لكنه لا يجد في الشقة ما يقدمه له بعد أن أخذ المخرج وطاقمه كل شيء. ويرحل صفوان المزيف ويبقى صفوان الحقيقي كالنمر الجريح إلى أن تأتيه مكالمة من نوال التي تحبه، تقول له إنها تشاهده في التليفزيون.

فيجن جنونه ويحطم بالبلطة كل شيء في الشقة ويلقي بكل شيء من النافذة بحثًا عن الكاميرا التي ربما يخفيها المخرج فلا يجد شيئًا إلى أن تأتي نوال وتخبره أنها كانت تمازحه، ويدور حوار بينهما يجمع بين الحلم والحقيقة، الواقع والخيال، المعاناة والأمل، الضعف والصمود، وكأنه اكتشف شيئًا جديدًا: أن لكل إنسان من حظه ما يسعده ومن همه ما يشقيه، لا ليس اكتشافًا جديدًا لكنها حقيقة من حقائق الحياة التي نعرفها جميعًا ونتجاهلها أحيانًا»(١١).

لتنتهي الرواية بإصرار صفوان على المقاومة والحياة حتى

لو هدموا شقته فوق رأسه ليضموها للقصر الكبير، نلاحظ هنا الإسقاط السياسى، والواضح أيضاً، الذى يعطى للرواية بعداً سياسياً لا يقل عن بعدها الاجتماعى لنجد الحديث عن صفوان فى آخر الرواية كالتالى: «فليهدموها إذن على جسده، فلم يعد هناك ما يخافه أو ينتظره، فإن كان قدره أن يحارب ويصارع ما بقى حيًّا، فما عليه إلا أن ينتصر وأن يحتفظ بآخر طلقة لديه، بعد أن وصل إلى حافة الحافة، وأدار ظهره للحائط الأخير (١٢)

هذا الرسم الناجح لشخصية صفوان عبد الفضيل عكست مدى اهتمام المؤلف برسم جميع تفاصيلها من جميع الزوايا ليتحول القلم إلى عدسة زووم مكبرة تركز على تعرية وفضح الواقع المؤلم فى زمن الفضائيات والعولمة ومدى معاناة الإنسان المعاصر من أزمات البطالة والقهر لكرامته ووعيه وإنسانيته ليعود إلى عصور العبودية، لكنه بطبيعته يرفض الاستسلام ويقاوم حتى آخر جملة فى الرواية: «إنها رحلة البحث عن العدل والحرية طوال تاريخ الإنسانية» (١٣).

كما قامت الرواية بكشف النقاب عن أكبر جريمة فى حق الإنسان وهى قتل الحلم ليموت من يستحق، ويرتفع ويعلو من لا يستحق، كادح يزداد معاناة وفقراً كل يوم، وغنى يزداد ثراء واستمتاعاً بالحياة. وهنا يتساءل «عن قيمة العقل بغيرها، أى الحرية، قيمة المعرفة قيمة الوطن والوجود، هالة أن تتمتع بها الطيور ولا يتمتع بها البشر» (١٤)

لتأتى الكارثة، كارثة التحول الإنسانى مع الصراع من أجل الحرية والحياة الكريمة والوجود: «فلا قيمة بعد أن يفقد المرء حريته وسيادته، حتى داخل شقته وخندقه الأخير، إذن لا يكفى أن تكون طيباً ومنعزلاً لتنعم بالسلام والأمان، وماعليك إلا أن تبتسم لأعدائك وأن تشحذ بلطتك» (١٥)

صورة غاية فى القتامة لإنسان هذا العصر الذى يتخلى عنه الجميع ويعيش دائمًا فى صراع جوهره الإنسان الذى أصبح أول وآخر عجائب الدنيا السبع: «ذلك المخلوق الغامض المراوغ المتناقض، الذى لايصور الشيطان إلا على شاكلته، ويصبح مرعباً إن وضع نابين من البلاستيك، أو أخفى وجهه أو عينيه، كائن يطمع فيما تملك وينازعك حتى على جسدك، إن أتيح له أن يسلبك زوجتك ما تأخر، فهو يحاربك حين تضعف ويهادنك حين تقوى»(١٦)

صراع وجودى أزلى زكته تحولات المجتمع الاستهلاكى من أجل البقاء لنتحول جميعنا إلى صفوان عبد الفضيل، نعلم أن الصراع مستمر إلى الرمق الأخير، وكأن الكاتب هنا يصل بنا إلى جوهر القضية وهى الصراع الإنسانى سعياً إلى الحرية والأمن والعدالة.

الشواهـد

١- محطات أدبية، ربيع مفتاح ص١٧ مكتبة الآداب.
٢- رواية خيانات شرعية، سمير عبد الفتاح ص٩٠، إصدارات جماعة قراءة القاهرة.
٣- المصدر السابق ص١٠٦
٤- المصدر السابق ص٢٤
٥- المدينة فى الشعر العربى المعاصر، د.مختار أبو غالى ص١٦٦، إصدارات عالم المعرفة الكويت.
٦- الرواية ص٦
٧- المصدر السابق ص١٦
٨- المصدر السابق ص١٩
٩- المصدر السابق ص١١٠
١٠- المصدر السابق ص٧٣
١١- وقت للسعادة وقت للبكاء، عبد الوهاب مطاوع ص٢١٥، إصدارات مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٢- الرواية ص١٣٥
١٣- نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية. د.فاطمة موسى ص ١٦٤، إصدارات مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٤- الرواية ص١٢٣
١٥- الرواية ص١٢٩- ١٣٠
١٦-الرواية ص ١٢٤

عفيفى مطر يُربّى الشعر



الافتتاحية بقلم:
الدكتور صلاح فضل

عندما كان محمد عفيفى مطر فى الخامسة والعشرين من عمره أطلق على نفسه تسمية طريفة لم يلتفت إليها أحد، مع أنها كانت جديرة بأن تسمه بطابعها المميز، سمّى نفسه "الشاعر الريفى" مع أنه قد حصل على ليسانس الآداب وأخذ يدرس مادة الفلسفة مؤثراً حياة الريف على الحضر، وكأنه كان يربّى الشعر مع النحل، ويركز بذوره فى "شتل" مكثفة يمكن أن تفترش حقولاً شاسعة مخففة. وبوسعنا أن نراجع بعض نصوصه الدالة، فيما أطلق عليه "مجمرة البدايات" كى نستخلص منها مفهومه المبكر عن الشعر، وصورته الأولى عن ذاته، لنكشف طبيعة وعيه وطموحه، وملامح مشروعه قبل أن يتوهج فى هذه المجمرة، فنجده يطلق هذه التسمية على نفسه فى قصيدة بعنوان "بيان"، يقول فيها:

"أنا طفلٌ طريُ العودِ، سرتُ سنين فوق الجسر عريانا
تفوح خطاى نارنجًا وليمونًا
وعشت بقريتى خمسًا وعشرينًا
أسامر كوكبًا فى الغيم مسجونًا
أطارد نحلة سوداء فى الظلمة
(...)
وأحفظ ما يقول الناس فى الطرقات
فتات كلامهم شعرٌ بلا راوٍ يغنيه
ويشفى العالم المصدور من ترياق ما فيه.
(...)
وعشت لهذه السنوات مجهولاً
لأنى قد حرمت مهارة الشعراء
(...)
فلا شعرى معلقة على السلطان أتلوها
ولا حولية شعّت بنور الحكمة العليا قوافيها
ولا أتقنتُ كيف تلوّنُ الكلمات
ويا أسفًا على السنوات..
(...)
ولكنى أتيتُ معى كليمات من القلب
أنا روَّيْتها الإيقاع من خصبى
لعل الشاعر الريفى يا شعراء
يسير وراءكم بالرمح والسيف.."

فها هو يقدم نفسه عام ١٩٦٠ باسم "الشاعر الريفى"، وقد ظل بقية حياته وفيًا لهذا النموذج، مع تقلب الأحوال والأهوال به، يرى موهبته البكر فى التقاط فتات الشعر، من الأرض والطمى والطين، ويحفظ ما يقوله القرويون فى الطرقات ولا يحاكيه، كما لا يتقن الشعر السياسى المباشر الذى يروق للسلطان ويمد له فى أطنابه، أو يروق لأعدائه ويفتح لهم أبوب المجد، ولأنه "ريفى حداثى" من نوع جديد، فليس من شأنه أن يصوغ جواهر الكلمة البليغة فى كلمات تختزلها الذواكر وتتناقلها الألسنة، ولكن الشىء الوحيد الذى يتقنه هو أن ينفث كلماته الساحرة من صميم القلب، ولأنه مزارع جيد، فهو يعرف كيف يرويها بالتصوير ويترعها بالإيقاع، وكيف يحتفظ بموقع الساقة فى موكب الشعراء، دون أن ينازع أحد من أبناء الحضر على موقع الطليعة. وأحسب أن هذه الصورة على تمثلها لمسيرته، وهو فى مطلع شبابه، لا تختلف كثيرًا عن ما استقر فى وجدان محبيه وقرائه بعد ذلك بنصف قرن من الزمان عند رحيله. ظل شعره "مشتلاً" خصبًا تتكاثر وتتكاثف فيه بذور الشعرية الفطرية الأصيلة، حيث أصبح أستاذ الأجيال من الشعراء، الذين أنكروا أن يكونوا مدينين لمن سبقهم، واعترفوا طواعية بتأثيرهم فيهم، بينما عكف هو برهبانية لافتة على تنمية هذه السلالات الشعرية وتحسين مستوياتها المتقنة فى التصوير والإيقاع، معتمدًا على جهاز من الفكر الشعرى المخصب، ليقدم به رؤية يسامر بها الكواكب المسجونة، ويطارد النحل الأسود صانعًا بذلك عالمه الرمزى وموقفه الشعرى.

أسلوب الأرابيسك:

استفزنى شعر عفيفى مطر نقديًا منذ بداية شغفى بمتابعته، فحرصت عند مطلع السبعينيات، عندما دعيت لكتابة بعض التعليقات النقدية العابرة فى الصحف اليومية، على أن يكون أول مقال لى عن ديوان عفيفى الأول، وحرصت أن ينال جائزة الدولة التشجيعية، كما هو اعترف بذلك، غيرة على سمعة الشعر والإبداع فى مصر، لكنى عندما أخذت فى رسم خارطة الشعر العربى المعاصر فى كتابى عن "أساليب الشعرية"؛ أفردت له الفصل الأخير بعد سعدى يوسف ومحمد الماغوط، باعتبارهم أبرز من يزاوج بين

الأسلوبين التعبيرى والتجريدى، حيث يقفون على الأعراف بين تيار التوصيل الجمالى، السائد والإبهام الحداثى المكثف. وقد رأيت حينئذ أن الخاصية الأسلوبية المميزة لمحمد عفيفى مطر أنه "لا يقدم محاكاة لما يبدو من تجارب الحياة الخارجية المعهودة، ولا تمثيلاً عفويًا لخواصها الطبيعية، لكنه فى الآن ذاته لا يلغى الخطوط الهندسية المنتظمة والمتوقعة، بقوانينها المائزة وأثرها الوظيفى والجمالى. لا ينتهى إلى طرائق التجريد التى يغيب فيها موضوع الشعر، بل يقترح حله الخاص عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة، لتكون نماذج كلية للحالة الشعرية. شعره لا يشف تمامًا عما يريد أن يعبر عنه من تجارب مثل زجاج النافذة، كما لا يحجب ما وراءه ويعكس صورة من يقف قبالته مثل المرآة، بل يقوم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة، المخروطة برشاقة واتساق مع من أرومة الثقافة العربية، تاركًا منافذ صغيرة وظليلة تقطر الضوء وتعطر النسيم، بما يجعل أبرز خاصية فيه هى بنيته الهندسية؛ إذ يقوم بتوزيع هذه العناصر مثل تشكيل "المشربية" طبقًا لمورفولوجيا منتظمة وصارمة. لا محل فيه لأى اختراق أخرق أو خروج نزق غير محسوب. مادة صورة معجونة بماء واحد، هيكل مقاطعه منتظم فى أشكال مدورة أو مربعة أو متداخلة، قد يبدو ما يتراءى من نور معناه عبثيًا أو لا معقولاً، لكنه دائمًا متشاكل منسجم، وإذا كان عالم الجمال الفرنسى الكبير "ايتان سوريو" قد لاحظ منذ منتصف القرن العشرين فى كتابه عن تراسل الفنون العلاقة الحميمة التى تربط بين فن الأرابيسك وبعض الأشكال الموسيقية العربية، فإن متابعة تجذر هذه العلاقة بين التشكيل والشعر- خاصة عند محمد عفيفى مطر- يدلنا على امتدادها فى أصلاب التيارات الحداثية، مما يقدم مدخلاً جماليًا أشد عونًا على تحديد خواصها وبلورة تقنياتها الفنية.

وقد أعقبت ذلك بدراسة تطبيقية مفصلة لواحدة من أكثف قصائد محمد عفيفى مطر وأشدها وعورة فى ديون "أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت" تتبعت فيها الملامح الشعرية التالية:

- استنفار الأعراق وبعث العناصر الحميمة فى التراث الحى.
- توظيف الطباق عبر تقنيات الإبدال النحوى والدلالى.
- تناسق الظلال اللونية والموسيقية فى البنية الهندسية للقصيدة.

ومع أننى- فيما أذكر- كنت أعتزم تسمية أسلوب مطر حينئذ بالأسلوب الإشراقى، نظرًا لأنه مفعم بالروح الصوفى والقرآنى، ومرتبط عضويًا بتيارات الفلسفة الإشراقية، غير أن التحليل النصى أملى علىّ إيثار هذه التسمية الغالبة على تمثيل شعره فى تكويناته الهندسية وتقنياته التعبيرية وإبهامة الدلالى.

الشاعر المتفلسف:

لابد من التسليم بأن هناك أنماطًا عديدة من الشعرية ذات الجماليات المختلفة، وأن ما يكسبه الشعر من كثافة وخصوبة وثراء يباعد بينه وبين المتعجلين من القراء. وأن الشاعر الغنى يختلف فى موقفه ونبراته ورؤيته عن الشاعر المتأمل المتفلسف، وقد كان عفيفى مطر صادقًا مع نفسه، وأمينًا لثقافته، ومتسقًا مع مشروعه الكلى، عندما التزم بموقف الشاعر المكثف المتأمل الصناع، الشاعر المكتنز المشتل، خاصة بعد أن لم يعد طفلاً طرى العود كما كان يحلو له أن يقول فى بداياته، بل توغل فى ضروب الثقافة الفكرية، وأخذ يقلب وجهه فى سماء الإبداع، كى يعثر على القبلة التى يرضاها، ولكى يصنع رموزه المتنامية، ويبذر فى رقعة القصيدة الضيقة آلاف البذور التى تثمر الشعر

وتفرش - مثل رمش الحبيبة فى الأغنية الشعبية - على فدان، غير معنى بالبسطاء الذين لا قِبلَ لهم بفك شفراته أو إدراك الخفى من مقاصده، ولنقرأ طرفًا من قصيدة أخيرة كتبها قبل رحيله يقول فيها:

"تقلبت الشمس بين مدارات مولدها من
سديم البدايات حتى تريك ممالك
رملك كيف استوت فوق عرش النهار الأخير
فلا ملك من بعده، ليس من بشر
سرمد وحش هذا الضياء
فلا ليلة يسجن بها طائف من هلاوس رؤيا
ولا قطرة من غمائم حلم بأزمنة سوف
يأتيك منها بريد البشارة بالغيب
والنبأ المستفيض ببرد اليقين
وهذا يقينك
رمل تجذر فيه الخطى تحت وحش من الضوء
فى أبد من حضور النهار الأخير".

طول الجمل الشعرية بالتدوير المرهق لنفس القارئ، والعسير على فهمه، هو أول ما يصدمنا فى النص، على أن الخطاب الذى يصطنعه الشاعر هو خطاب الذات لا الآخر المتخيل، حيث ينتهى إلى حالة من الانحسار فى عالمه، على الرغم من سعة منظوره الذى يبدو فى إطار إطلالة كونية على الدنيا، من فوق قمة شعرية شاهقة، حيث يرقب فى انخطافة واحدة سديم البدايات وسدرة المنتهى، بعد أن استوت الحياة على عرش الحياة الأخير. لاحظ لغته المضمخة بعطر قرآنى نفّاذ وهى تتوغل فى مجاهل التعبير، حتى تدرك ذاتها مجرد هلاوس مستوحشة. يلتقط منها المبشرون بغيب الشعر رموز النبأ وبرد اليقين، اليقين بأننا مجرد ذرات من الرمال فى موكب الأبدية.

وإذا كان عفيفى مطر قد فطم نفسه منذ البداية عن ابتغاء شهرة المغنيين والمنشدين. وسيرورة أقوالهم وألحانهم، وقابل بالصدود والهجران إغراءات السلاطين؛ فإنه بجهده الخلاق فى تربية الشعر ومسيرته الخصبة قد طرق أبواب الخلود الشعرى فى وجدان العارفين بفضله والمتتلمذين على نهجه، وكيف كيف يسكن فى قلب الشعرية العربية واحداً من أخصب زارعيها وأشدهم إخلاصاً لفنه وعالمه.

الدكتور يوسف نوفل

سياج اللغة فضاء المعنى

للغة سياج لا يتيسّر عبوره لكلّ ناطق، وللمعنى فضاء لا يحلق فيه أى طائر، إلا طائر الشعر المقدام، وبوجه عام، يملك الشعراء لغة موحّدة تخضع فى تجانسها وتشابهها، وفى اعتمادها منهج الانتقاء والانتخاب والاختيار الذى يخلقها خلقًا جديدًا يجعلها مغايرة نظام اللغة العادية، يصرف الشاعر النظر عن نظام ما، ليقيم بناء نظام آخر جديد؛ فهم جميعًا ينتقون ويختارون، وينقحون، ويرمزون بإحلال ما يمكن إحلاله محل غيره للدلالة عليه دون مطابقة تامة، فيوحون أو يستوحون. لكنهم- برغم هذه الوحدة- متنوعون فى لغتهم بقدر تنوعهم فى أشخاصهم؛ إذ يختلف كل شاعر عمن سواه خضوعًا لنهجه الشعرى ورؤيته الخاصة.

فكما يقدم النعت دلالات جديدة تضاف إلى رصيد المنعوت يقدم التوظيف اللغوى عند الشاعر دلالات وأرصدة معنوية تتجاوز مجرد التفاعل النصى، وتتجاوز مجرد التجاوز اللغوى دونما حاجة إلى الاتكاء على "الضرورة" التى أشار إليها سيبويه فى مقولته: "يجوز فى الشعر ما لا يجوز فى الكلام" (١/ ٢٦).

وتبعًا لذلك تتنوع مفردات الشعراء وتراكيبهم وأبنيتهم التخييلية بين: الحسّى، والجنسى، واللونى، والوجدى، والتصويرى، والتخييلى، والابتكارى، ومن هنا كان تعريف ابن خلدون للشعر على غير ما أجمع عليه الكثيرون من تقديم الوزن والقافية على المعنى على نحو ما نرى لدى الكثيرين، ومنهم قدامة بن جعفر فى التعريف الشهير: "الشعر قول موزون مقفّى يدل على معنى" (نقد الشعر، الخانجى القاهرة ص١٧)؛ وذلك حين عمد ابن خلدون إلى وضع ثنائية المعنى والموسيقى فى الوضع الصحيح، وذلك بتقديم المعنى فى قوله: "الشعر هو الكلام المبنى على الاستعارة والأوصاف"، أى ذلك البناء اللغوى المخترع وفقًا لسمات المُلْكية الفردية وعلاماتها، وهذا معنى كلام "بول فاليرى": "الشعر لغة داخل اللغة".

تلك هى ثنائية الصنع اللغوى الماثل فى تفاعل لغتين: لغة الشاعر، ولغة الموروث الشعرى العالمى فى شكل يفوق وصف التناصية، أو التفاعلية أو أى شكل آخر ما بين أطراف الطّرديات، ودرعيات أبى العلاء،

وردهات التاريخ، وإيحاءات النصوص المقدسة؛ إذ يثرى الشاعر اللغة فى نسيجها الكلى، يجعل دلالاتها مجتمعة ذات إشعاعات دلالية تفوق دلالتها مفردة، جامعة بين الإشعاع المعجمى والسياق النصى وحالة الوجد الشاعرية ليُولد النص الكلى من جماع ذلك كله.

وهذا ما ينطق به معجمه، وأخيلته، ورؤيته. بل عنوانات محمد عفيفى مطر (يونيو ١٩٣٥- يونيو ٢٠١٠) منذ الستينيات، وما تلاها فى دواوينه: مكابدات الصوت الأولى، وملامح من الوجه الأبنادوقليسى، ومن دفتر الصمت، الجوع والقمر، وشهادة البكاء فى زمن الضحك، وأنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرتْ، ورسوم على قشرة الليل، ورباعية الفرح، الذى فاز ـ مترجمًا ـ بجائزة الديوان العربى المترجم من جامعة أركنسو، وفاصلة إيقاعات النمل، واحتفالية المومياء المتوحشة، ومن مجمرة البدايات، وكتاب الأرض والدم، ويتحدث الطمى، وقصائد من الخرافة الشعبية، والنهر يلبس الأقنعة، وديوان الملتقى، وقصائد مختارة، حتى أحدثها، وهو ديوان ملكوت عبد الله الصادر سنة ٢٠١٠، وكما يُفصح عنه ما صدر من سيرته الذاتية (زيارات الدهشة ـ هوامش التكوين) الذى كتب عنها إدوار الخراط دراسة نشرتْ بالثقافة الجديدة، يوليو ٢٠٠٠. وهذا ما أساغ لعبد المنعم تليمة أنْ يتخذ مدخله الصوفى لدراسة قصيدة عفيفى مطر، وما جعل موضوع دراسة حلمى سالم للأعمال الكاملة لمطر يحمل عنوان (تجربة طويلة عكْس الجهات الأربع).

هذا شاعرنا يعرب عن نهجه اللغوى مدركًا معنى الكلمة فى معجمها، وفى أسْرِها، وحروفها، ورحلتها بين الكتابة والكلام منذ الأزل، مخاطبا ربّ الكلمة: الشاعر بمجازاتها، وإيقاعها، حتى تكون كل كتابة قابلة للتأويل. هكذا يقول شعره:

ـ هيّج المعجم وأرصد وترصّدْ مرسل الغيمة والقطر دياميم العراء.

ـ تفتّح فى ليل الكلام المجمجم/ أوائل أشكال الحروف/ فهل سرتْ وعول مسامير الكتابة/ غرّبتْ، وشرّق من وادى الملوك محفّر من الطير والحيات حتى تلاطمتْ.

ـ وقلّبْ- أيها الشاهد- عينيك، وزحزح لغة الرمل، وثبّتْ وتد الخيمة فى رمل الكلام.

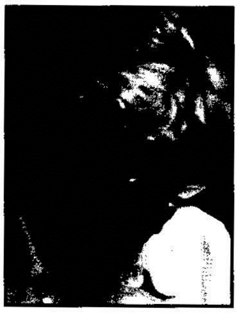
ـ فيْض كتابات على الكاغد والرّقّ.

ـ وما يشيع- بوفاء وبلاغة- فى "طردية": أنت- يا أيها الشاعر المنتشى بالخرائب والذكريات- وحيد وجمجمة البحر قد فغرتها الرياح على الرمل.. تعقد أحبولة من مجازات فصحاك/ تنصب أفخاخ شعرك علّ الطرائد تأتيك طيعة من فجاج السماوات والأرض.. قصيدك محتدم فى حطام المنارات والسفن المتفككة الوزن تفعيلة من جنون الدم المستباح وصلصال أشكاله من رغام الهزائم.. فاشحذ أسنة صمتك حتى تمر الطرائد واقعد على مرصد من متون مقدسة يكتب البرق آياتها بالصواعق والنار.. ويا أيهذا القصيد القديم الجديد.

ـ كل قراءة بلاد وتأويل ونار كتابة..

وكما صنع فى طردية، تستهل قصيدة "اكتمل ذبيحًا" دفقاتها بالحديث عن الكلام والكتابة والحرف والأقلام، والتأويل، وفى هذا النص، ص٢٧، ما يسهم فى توضيح ذلك النهج اللغوى، وجعله أساسًا لقراءتنا القادمة:

ـ كسف الظلمة والعصف كتاب من دم الشاهد إذْ تسفى به الريح وتعلو فى سماء القول والصرخة قبل الأبجديات وتذرو شجر الأقلام بين الأبحر السبعة من حبر الظلامْ/ هكذا مرتجع الطين إلى مقدوره قبل الكلامْ/ هكذا مرتجع الحرف إلى ظلمته الأولى فلا الشاهد يستبقى ولا يبقى شهيد كان ما كان احتمالاً، لم يكن إلا ظلامًا صبوة/ كانت بقايا القول فى الأسواق فاستبدل قراءاتك فى ذاكرة المحو استمعْ- يا



يثرى الشاعر اللغة فى نسيجها الكلى، يجعل دلالاتها مجتمعة ذات إشعاعات دلالية تفوق دلالتها مفردة، جامعة بين الإشعاع المعجمى والسياق النصى وحالة الوجد الشاعرية ليُولد النص الكلى من جماع ذلك كله.

أيها الراوى- إلى زلزلة الرجع وتأويل الكلامْ.

من هذا النص السابق، وما سبقه، نفسّر النهج اللغوى للشاعر محمد عفيفى مطر فى شعره كله، ونخص بالتفصيل ديوانه (فاصلة إيقاعات النمل) بدءًا من العنوان الفرعى للديوان فى قصائده بالترتيب: تعاشيق، اصطلاء النشيد، تحللات، اكتملْ ذبيحًا (وهى أطولها)، طردية، درعية مديح، ونوبة رجوع.. حتى آخر القصائد التى حمل الديوان اسمها فى نصه الكلى بتتابع إضافاته: فاصلة إيقاعات النمل.

هذه اللغة التى تجعل الشاعر فى مباراة- ولا أقول مبارزة- لغوية مع كنوز اللغة الخبيئة فى مكامنها التراثية كتلك الخبيئة التى يتغياها الأثريون، ويتعقبونها ويعتبرونها من صيدهم الثمين ومنابعهم الضنينة.

إنه يوفّر للغته قانونها الخاص، وزيّها الملائم الذى يجعل الكلمة لا تُقرأ بوصفها كلمة مفردة. بل تستساغ بوصفها جزءًا من كيان متكامل ينسجم مع تجليات الشاعر الثقافية، وارتفاعه فوق مستوى النمطية. وكما كشف علم الفلك أن الأرض ليست إلا كوكبًا من بين كواكب يجمعها نظام متكامل، فإن لغة الشاعر كذلك ليست جزرًا منعزلة، أو كواكب متفرقات متنافرات. بل هى لغة سابحة فى فضاء النص وفلكه، ووفق نظامه، وكذلك الفن هو لبنة من مكوّنات الصرح الثقافى والاجتماعى، حيث نرى تمثّل الأفكار فى اللغة وفق سياق تحيل إليه حتى يتم التواصل اللغوى بين المرسل والمستقبل، فى الجمل المستديرة التى يتصل آخرها بأولها، بما فى ذلك من إعطاء دلالات جديدة، بإعادة توظيف النص فى مجال جديد تتعدد فيه دلالات الرمز، بمساعدة الإيقاع وتركيب الحروف، وتتابع الجمل فى لهاث لغوى متدفق. وهذا- فى تصورى- أكبر من أن نقول إنه صوفى اللغة أو المعنى، وذلك بتناصه مع المعجم الصوفى بشكل واضح كما يبدو فى:

- وأنا فى خطفة الرؤية والرؤيا تلقفت حصى الروح وقلّبْت دمى زفرة وجد جمرة تخبو يغطيها الرماد.

- أم رعدة بجنون الكشف.

- ومن أحواله ينجدل الفجر الجديد.

- مقام الظل فى الخيمة هذا أم غوايات التخوم/ برقت فى خطفة الحلم بما كان.

- أنت فى بيتك.. فاقعد مقعد الرؤية والرؤيا.. ويبقى الفيض من نبع المكانْ.

- صرخة الروح فى الوجد أو صرخة المنشدين.

- يرجرجه بحر من الوجد قلب وصبوة مكظوم.

- والله من خلل الغصون يمد يديه ينسج خضرة الذهب الحرير.

- تصفر من مقام العشق فالأبواب تفتح والنوافذ.

- والروح ينفخ أعضاءها.

- يشع بجه الله مجليذ.. هى الجوهر الأبقى.. يجلجل متن الروح.

- انكشافات - الحلم - الإشارات.

هذه اللغة التواصلية، وهذا الإصرار الفريد عند الشاعر- بعامة- هو الذى يجعل لغة الشعر متجددة دومًا مع الزمن، ضمن بنية مركبة فيها من العقل الجمعى والفكر الجمعى والوجدان الجمعى الكثير والكثير، وهكذا نرى محمد عفيفى مطر فى سعيه فى رحلة ولعه بالخبيئة اللغوية شأنه فى ذلك شأن صنوه من الأثريين يجعل صنعه- أيضًا- ليس مجرد تفاعل مع المعجم القرآنى فيما ورد من نماذج قليلة فى:

- والنار وعهن الذهب المضفور بالزرقة والفضة.

- وارجع بصر الحيرة ما بين الجحيمين.

- طباق سماوات أضأن كواكبًا، وأنجم أفلاك سرين وقفرة من الأرض يعلوها نجيع الملاحم.

- بين الأبحر السبعة.

فهو ينتقل بالمعجم الموظّف إلى علاقات الترابط

النصى بين الجمل حتى يكتمل بناء نصى حاملاً ما يميّزه عما سواه من النصوص. وما أشبه ذلك بعملية الإحالة المعتمدة على العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات، وبين الدال والمدلول؛ ليصبح التناص- هنا، وعلى وجه الخصوص- بعيداً عن التكلف أو التصنع، وليغدو- أيضًا- غير موظف لذاته وفى ذاته. بل يكون ورود المفردة القرآنية أو التركيب القرآنى لبنة من لبنات السياق اللغوى؛ لتكتمل به الصورة الكلية، أو اللوحة التامة؛ وليتضافر التعبير تضافراً لا تبدو فيه الكلمة أو الجملة مسافرة من السياق المقدس إلى المعنى المحدث المقصود، ومن أجل هذا كان هذا اللون من التوظيف اللغوى قليلاً إذا ما قيس بغيره من الألوان.

وإذا رأينا طرفًا قليلاً فى الأمثلة القرآنية السابقة، فإن فى السفر إلى الموروث المشترك- وهو أكثر نسبيًا مما سبق- ما يعضد هذا التوجه الفنى عند الشاعر الذى يثبت- بسبل شتى- تماسك تجربته اللغوية وتلاحم أركانها وفق منهج مقصود، وليس على سبيل الألوان التناصية، وهكذا يسافر نصه إلى اللغة بموروثها الحضارى والثقافى والاجتماعى وجذوره العميقة فى البيئة اللغوية المستخدمة:

- أم أنت فى ساحة غيب ذاهل بالقيظ تستقبل تجار الأقاليم: قباطى، حرير الموصل، التفاح، والفلفل، أجناس جوار، ميرة من كل زوجين، سلاح مرهف.

- هكذا درعك مسرود رميم أمم جاءت وراحت/ فأقمْ بيتك فى خطوتك الأولى، وأعلنْ زينة العيد على ضحوة هذا المهرجانْ.

- وراقون تحت مقرّ نصّ من المرمر المكتوب/ خيّل تحمّلت سقوف بهارات ومخطوط حكمة وشرح نصوص الفتح صلحًا وعنوة.. وحامل أختام الملوك مقلب بكفيه أسماء العصور.

- التواريخ تمحو التواريخ نمْل من الذكر الباهتة.

ويمضى مع درعية مديح:

تركتم دمى سيبًا فليس يجيره عدو يداجى أو صديق يصاول

وحمّ قضاء الليل ظلمًا وظلمة وقد حبكتْ دون الفرار المخاتل

فبتّ على ظن دمائى تؤجّه وتنزوه فى الريح البروق الصواهل

يقلبنى شك ويأس مخامر وتنحت صلصالى الرجوم الهواطل

حيث تهيمن روح المتنبى فيما سبق دون الوقوع فى التناصية المباشرة.

ثم يوظف التعبير الذى يشعّ تراثا فى المقطع التالى:

أيا جارتا../ كنّا من الرمل نطفة/ وقبضة جمر فى حديث مرجّم/ ورؤيا سلالات من الشعر أوقدتْ/ بأوتادها الأسباب.. فالأفق ملعب.

وحيث تهيمن روح شاعر أسبق من المتنبى وأقدم، وهو عنترة توظيفًا لإشعاع مقولته المعروفة "متردّم":

- شمس قطعانك- هل غادرت من متردم الأهوال؟- واخرج للندى والعشب.

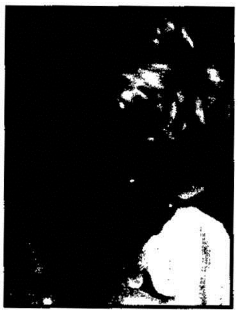
ولا يقتصر على هذا الموروث الأقرب إلى طبيعة لغتنا العربية تاريخًا وحضارة ومكانًا وزمانًا. بل يسافر إلى قابيل وهابيل:

- شمس قطعانك- هل غادرت من متردّم الأهوال؟- واخرج للندى والعشب.

مروراً مع، السطوة الفصحى، والضأن ولبن الناقة والتمر المصفّى، والقهوة المرّة:

- واملأ الركوة بالجمر اتكىء وانظر أهذا كائن؟!! حتى يصل إلى: العبيد الشعراء.

فإذا ما انتقلنا من ألوان التوظيف اللغوى السالفة، وحاولنا الوقوف أمام نص من الديوان، وليكن ذلك عن طريق الجمل الأولى فى الفقرة الأولى من



ورود المفردة القرآنية أو التركيب القرآنى لبنة من لبنات السياق اللغوى؛ لتكتمل به الصورة الكلية، أو اللوحة التامة؛ وليتضافر التعبير تضافراً لا تبدو فيه الكلمة أو الجملة مسافرة من السياق المقدس إلى المعنى المحدث المقصود

القصيدة الثانية "اصطلاء النشيد":

ـ رشفة من قهوة الفجر/، ورمح من ضرام البرق في مرشف فنجان/ وجمر زفرة تخبو يغطيها الرمادُ/ غفوة بارقة الخطفة ترمى الرأس بين الكتفين/ رشفة أخرى../ ووجه الفجر ينحلّ/غراب من دخان الكحل يعلو/ ثم يهوى من هدى الشرق إلى الغرب/ بأطراف جناحيه الدم الساطع/ والنار وعين الذهب المضفور بالزرقة والفضة/ مهماز صدىء وبقايا زرد منهدل فى صمته/ سرج وأوتاد ونصل ضائع المقبض/ جمر زفرة تخبو يغطيها الرمادُ/ رشفة أخرى../ وريق البنّ منسوج بأنفاس أبى/ المدلج فى النوم الأخيرْ/ وهو فى إشراقة الحيرة.

من قراءة الجزء السابق نجد أنّ أول ما يبزغ من سمات اللغة عند محمد عفيفى مطر: التكثيف الشديد الذى يفوق وصف الإيجاز، ويصل التكثيف إلى التسارع أو الإسراع فى تدفق حركة المعنى، الأمر الذى يوقع التعبير لديه عند كثير من المتلقّين فى دائرة الغموض، وما هو بذلك، لا لسبب راجع لعامل الغموض التناصيّ الأسطورى، ولا لسبب عائد لاستخدام الرمز، وإنما يرجع ذلك الغموض لدى البعض إلى ظاهرة التكثيف وسرعة حركة المعنى وتلاحق دفقاته.

السمة الثانية ميل الشاعر إلى المفردة النكرة أكثر من ميله إلى المفردة المعرفة، وهذا ما استدعى لديه كثرة النعوت أى تضاعف من الدلالة، أو الإضافات التى تزيل التنكير، والدليل أنك ترى فى هذا الجزء من النص هذا الكمّ غير القليل من الشواهد على ما ذكرنا: كثرة النكرة، وشيوعها: "رشفة (مكررة)، رمح، جمر، زفرة (مكررتين)، غفوة، رشفة أخرى، غراب، سرج وأوتاد ونصل". وكثرة النعوت: "غفوة بارقة الخطفة، رشفة أخرى (مكررة)، الدم الساطع، مهماز صدىء، زرد منهدل، نصل ضائع، ريق منسوج". وكثرة الإضافات إلى المعرّف بأل: "قهوة الفجر، ضرام البرق، مرشف فنجان، بارقة الخطوة، وجه الفجر، دخان الكحل، هدى الشرق، عهن الذهب، ضائع المقبض، ريق البنّ".. ويمكن تلمّس أمثلة عديدة فى سائر النصوص لمثل ما تقدم، يضاف إلى ذلك الحرص على تحديد الزمن وجزئياته: "قهوة الفجر، ووجه الفجر".

انبثاق التجربة من جوّ الشرق العربى، حتى ليصرح بالكلمة مباشرة (من هدى الشرق إلى الغرب)، أو يلجأ إلى بدائلها الموحية أو المحددة: "البرق، مرشف فنجان، الكحل، مهماز، زرد، نصل، البنّ".. إلخ. وفى ذلك كله نجد المفردات والتراكيب ماضية إلى السياق المقصود إمّا بلفظها ودلالتها المعجمية، وإمّا بإيقاعها، وإما بتلاقيها مع جاراتها، وإما بإيحاءاتها، وإشعاعاتها، حتى ليندرج هذا، أو يكاد، تحت ما تحدث عنه ابن جنى فى الخصائص، وجعله "حسنًا كثير المنفعة قوى الدلالة". يقول: "وذلك أنْ تجد للمعنى الواحد أسماء كثيرة فتبحث عن أصل كل اسم منها فتجده مفضى المعنى إلى صاحبه" (٢/١١٣، ط٢ تحقيق محمد على النجار، دار الهدى ببروت).

يسبق ذلك كله قيام التعبير اللغوى عنده على الصورة الكلية، وأحيانًا على الصورة المركبة القائمة على تعدد الرموز والإيحاءات، وتشابكها وتضافرها فى جدائل تنصهر فيها المفردات مع التراكيب مع نقل المفردة من حقل إلى حقل، ومن سياق إلى آخر كما يتضح من دراسة دواوينه الأخرى.

◆ الدكتور محمد فكرى الجزار ◆

صانع الأيقونات.. عن شعرية محمد عفيفى مطر

كان محمد عفيفى مطر يعى المسافة بين شعره والجمهور العام للشعر، ففى الوقت الذى غلبت الأيديولوجيا على الشعر فى الستينات وعكف شعراؤها على المعنى فى أى شكل تجلى، كان الشاعر يعكف على جماليات هذا المعنى نفسه.

ولأن للجماليات مساراتها النوعية ومداراتها الخاصة، إذ بالمعنى - فى شعر مطر - يخلع عنه أوهام الناس الملقاة عليه من سياقات التداول ومقامات الاتصال، ويرتحل إلى ملكوت صياغته متطابقًا معها، بل ملتبسًا بها، ومكتفيًا من وجوده التصورى بتمظهرها التشكيلى، عبر قصائد تكاد الحروف فيها تغادر صفحة كتابتها ناتئة عنها فى خطوط وأبعاد وظلال ما تزال تتجمع وتتعلق، حتى ليتراءى النص وكأنه مجموعة أيقونات.

أو هو كذلك فيما أزعم. أما شعر الناس فيأتى، فى نص مطر، تابعًا للأيقونة ليسقط عليها من زوايا خاصة بعضًا من أضواء دلالاته وشيئًا من ظلال مجازاته.

ثم لا نخطىء بين أيقونة وأخرى، فى النص الواحد، زمنًا يجعل للتتابع قيمة وجمالاً قبل أن يجعل له معنى ودلالة.

صعب هو شعر محمد عفيفى مطر، بل مفرط فى الصعوبة، لو حاكمناه إلى طرائق اللغة فى صناعة شعرها. وذلك لأن شعرية مطر لا تتوسل اللغة فى تداوليتها، ولا ترضى لنفسها التوقف عند المستوى المجازى الذى سريعًا ما يمكن رده إلى المستوى التداولى مؤولاً به.

إن مطر يفتتح شعرية تنظر إلى اللغة باعتبارها إمكانيات مفتوحة لوظائف عدة، منها التعبير ومنها التصوير، ومنها ما هو أبعد من ذلك، أعنى مقاربة الفنون المكانية، وتحديداً «الأيقنة». ومن ثم فإن معايير من قبيل: الوضوح والغموض، أو: السهولة والصعوبة، لامجال لعملها، فنحن إزاء لغة يتجاوز بها الشاعر كل الوظائف الموضوعة لها، حتى الشعرية منها، ليصنع من مادتها أيقونات نصه.. فى هذه الحالة، تقوم الشعرية على قوانين داخلية فى النص، ودون أية مرجعية لغوية مباشرة أو غير مباشرة، اللهم إلا بالوظيفة التى يسمح للغة بها ولحساب الأيقون نفسها، وليس لحسابها هى.

كثيرة هى مفردات من قبيل: «الرسم»، و«الشكل» و«اللون» و«التعاشيق» و«المنمنمات» فضلاً عن «الرمز» فى شعر مطر.

وحضور العالم – غيباً وشهادة، سماوات وأراضين وما بينهما، طبيعيات ومصنوعات– حضور لافت. وقد خضعت أشياؤه/ مواده للتركيبين الإضافى والوصفى، حتى تتهيأ لصناعة أخرى ليست الدلالة مقصودة منها، أكانت هذه الدلالة لغوية أم شعرية، إذ لا فرق، وإن لم تمتنع من السباحة فى فضائها. ثم تسود الجملة الاسمية، وفى سياقها تكثر كل دوال المكان، من «ظروف» مكان ودوال المسافات والأبعاد والعلاقات. وكأن «الشاعر» يختار من اللغة لغة نوعية طيعة يمكن توظيفها لمقاصده التشكيلية. ثمة ما يشبه «الإغراب» يقصد إليه الشاعر ابتداءً، ليس لكسر ألفه اللغة، ومن ثم التمييز بين الشعرى والعادى أو المعيارى كما يذهب الشكلانيون، إنما لكسر ألفة الوظيفة الشعرية نفسها عبر أيقنتها.

ولايخطىء قارىء شعر محمد عفيفى مطر ماء «المقدس» جارياً فى نسيج النص، ولذلك علاقة بالنزوع الأيقونى عنده، فتاريخ الأيقون تاريخ دينى بدءاً من اللاهوت المسيحى، والأيقون المسيحية ليست مجرد صورة إنها تعاليم روحية، إنها معجم لاهوتى يحوى بداخله كل التعاليم التى يمكن من خلالها تعلم العبادة والصلاة والعقيدة.

ولا أستطيع القطع هل كان نزوع الشاعر أيقونياً، فى الأساس، فدفعه إلى «المقدس»، أم العكس، فكان نزوعه لـ«المقدس» هو الذى دفعه لأيقنة قصيدته.

المهم أن العلاقة: «مقدس – أيقونة»، تمثل أساساً لشعرية محمد عفيفى مطر، سواء أكان أحد طرفى هذه العلاقة علة الآخر أم العكس. أما طرفاها فيتوزعان على الموضوع: «المقدس»، وتمثيله: «الأيقنة الشعرية». إن محمد عفيفى مطر يؤسس لمقدس نوعى هو «الإنسان»، على أن نفهمه فى كلية نعمته ومحنته معًا، نعمة السلالة ومحنة النسالة.. السلالة التى ترتد إلى ما وراء الزمن وصولاً إلى يدى الله سبحانه وتعالى، والنسالة التى تنجدل باللحظة منذ المحنة الأولى الهبوط.

وبين النعمة والمحنة يحضر الموقف السياسى، ولكن مثقلاً بالشروط الجمالية التى تمنعه من التشكل الأيديولوجى ومن تحويل الشعرية إلى خطاب أيا كان نوعه.

وبهذا تميز شعر محمد عفيفى مطر من بين شعر جميع مجايليه، هؤلاء الذين تورطوا بالخطاب الأيديولوجى حتى صارت الشعرية – وهى من الخفة بمكان لديهم – محض قناع لذلك الخطاب لا أكثر.

إن شعرية مطر شعرية بدئية، بل مفرطة فى بدئيتها، وكأنه هذا المصور وليس بين يديه إلا كلمات أوابد لم تنتظم لغة ولا نظمها قانون بعد، فماذا ثم يفعل بها؟.. لا شك فى أنه سوف يمارس – ولابد – حرفته الإبداعية التى يتقن: صناعة الأيقونات.

ولأن الأيقون وصناعته له تاريخ مغاير لتاريخ اللغة ولتاريخ فنها الأول: «الشعر»، نجد محمد عفيفى مطر يرتد إلى ما وراء تاريخ المؤسسة الشعرى، فلا يعنيه الخط (الكرونولوجى) الذى ترسمه المؤسسة لهذا النوع، ولايتوقف حتى أمام الراقات الزمنية للغة (طبقاتها)، بل يوقف شعريته فى منطقة خاصة به وبرؤيته، منطقة ذات منطق نوعى يستوى عنده هذا وذاك وذلك.

ومنطق القصدية الأيقونية أبعد أثرًا من الانحراف القاعدى، وأشد فاعلية من الإزاحة الدلالية، بدءًا من نوعية المفردة ووصولاً إلى السيرورة السيميائية، أو ما أطلق عليه «بيرس»: **Semosis** السيميوزيس.

.. فيما يخص المفردة، فمن حيث وزن المفردة، نرى أن لشاعرنا معجمًا صرفيًا تغلب فيه الزيادات على

أصل الكلمة. ومن حيث استعمال الكلمة، فهى أقرب إلى الغريب تداوليًا وجماليًا بمعيار العصر، فالشاعر يميل إلى لغة تراثه أكثر منه إلى لغة عصره.

أما انتماءات المفردة إلى خطاب بعينه، فيمكن أن نحدد «القرآن الكريم» خصوصًا، والخطابات الدينية عمومًا. فضلاً عن بعض الشعراء القدامى، بيد أنها انتماءات غير مباشرة وأكثر، فهى تمر عبر مرشحات الشاعر لوسومها ورسومها فلا يبقى من إثارة لخطابها إلا ما أراده. وبعده، فثمة آثار للثقافة اليونانية أساطير وفلسفة على بعض مفرداته، وشىء من الثقافة الغربية الحديثة أدبًا وفنًا.

إن مفردات الشاعر باعتبار جذورها وأصولها تتمتع بهجنة مفرطة وتتسع عن الفصحى على تنوع خطاباتها باتجاه العامية المصرية على تنوع أصولها، وكذلك بعض المفردات الأجنبية. ولكن تلك الهجنة مقصودة تمامًا، فتعددها يمتنع معه تنسيبها تنسيبًا أحاديًا إلى هذا أو ذاك، حتى إذا دخلت إلى مواضعها من النص واندرجت فيها ضمن شبكة علاقاتها صارت نسبتها الوحيدة إليه.

وأما من حيث صرف الكلمة فإن الشاعر يلجأ إلى التضعيف والزيادات وإلى صيغ صرفية أخرى ربما تصل حد الشذوذ فى مواضع، وما ذلك إلا للخروج بالكلمة من خفة الدلالة اللغوية إلى تمكنها فى موقعها التشكيلى من الأيقون وإلحاق هذه الدلالة بمقاصد الأيقون منها.

فإذا اتجهنا إلى التركيب، وجدنا عملية تغريب تشكيل أولى للمفردة لإخراجها من سديم المواضعة اللغوية وتحويلها إلى مادة أولية للتشكيل، وذلك عبر التركيبين الجزئيين: الإضافى والوصفى. وأعتقد أن إحصاءهما سيثبت لهما هيمنة لا يخطؤها القارئ بادىء قراءته.

أما التركيب التام، وأعنى الجملة، فثمة هيمنة للجملة الاسمية والخبرية منها على وجه التحديد، وذلك لأنها الأكثر ملاءمة للتشكيل الأيقونى، لاعتبارين، الأول: لثباتها بحكم اسميتها، والآخر: لقيامها على إثبات حكم للمسند إليه باعتبار خبريتها.

ويلاحظ أن الجملة الفعلية لها موقعان من الأيقون الشعرى عند مطر، فإما أن تكون إطارًا لها فتوفر، لسيرورتها السيميائية، نوعًا من السياق يحفز إنتاجيتها من جهة، ويفعّل شعريتها نصيًا من جهة أخرى. وإما أن تكون امتدادًا نصيًا للأيقون الشعرى والذى يمثل، والحالة هذه، محورًا مركزيًا لإنتاجية النص. وكأننا إزاء توزيع للوظائف بين نوعى الجملة التامة، فوظيفة الجملة الاسمية بناء الأيقونة، والجملة الفعلية لتفعيل دلاليتها نصيًا.

يقوم مبدأ المشابهة الذى يكمن تحت كل أيقون على مفهومين أساسيين يتكاملان معًا فى إنجاز استقلال الأيقون وتحريره من مرجعيته إلى ما يمثله، الأول: مفهوم المسافة. والآخر: مفهوم المنظور. أما المسافة فلأن الأيقون لا يمثل موضوعته من كافة الوجوه، ومن ثم فالمسافة هى التى تحفظ على الطرفين: الممثل/ الأيقون وموضوعته، إنه مسافة اختلاف ضمن نسق التشابه، ولا إمكان لأى ممثل/ أيقون أن يقفز لا على هذا الاختلاف وإن كان يؤسس للتشابه.

هذا المنطق الجدلى الذى يقوم عليه الأيقون هو الذى يرشحه ليصبح متعدد التجليات من التشبيه البلاغى إلى الخط البيانى. إنه المنظور فتعدده يعدد تجليات «الأيقون» إلى هذا الحد.

.. ولكن، عندما تكون صناعة «الأيقون» خيارًا شعريًا - كما هو الحال مع عفيفى مطر فى مرحلته الأخيرة تحديدًا - تنفسح آماد التعدد أبعد فأبعد، وتنفتح آفاق احتمالاته أرحب فأرحب. فعلى قاعدة جدل «التشابه» و«الاختلاف» يلامس الإنسانى المطلق، ويتناقض الجمالى (الشعرى) والواقعى، ويحتشد



إن مفردات الشاعر باعتبار جذورها وأصولها تتمتع بهجنة مفرطة وتتسع عن الفصحى على تنوع خطاباتها باتجاه العامية المصرية على تنوع أصولها، وكذلك بعض المفردات الأجنبية. ولكن تلك الهجنة مقصودة تماما،

النص موزعًا على طرفى التناقض. هنا، تصبح مفردة «الهيولى» (أصل المادة قبل التعين جسمًا) مركزية، ليس فى شعر محمد عفيفى مطر فحسب، بل فى صلب رؤيته الإبداعية فى ما قبل النص.

الحقيقة التى لا أورّى عنها، أن الشاعر تعامل مع كل ما سوى نصه باعتباره «هيولى» قابلاً لوقوعه تحت طائلة تشكيله الإبداعى لنصه. ولعل شيوع التناص، القريب والبعيد.. المباشر وغير المباشر، فى نص مطر ما يؤكد على ما نذهب إليه. لقد ساوى مفهوم «الهيولى» بين ممكنات التشكيل الأيقوني: الموجود، والممكن الوجود، والمستحيل الوجود، فكلٌ – عنده – «هيولى» وكل يتمتع بالقابلية للتشكل.

أما على مستوى الرؤية الإبداعية لنص مطر، فتعلق الشاعر بفكرة «الهيولى» خلق ووزّع نصه على ثلاثة مستويات:

– مستوى يعود بالإنسان إلى المطلق فى مدحية عقائدية تتردد فى كل نصوصه وبأشكال متعددة.

– مستوى يدين فيه شخوص واقعه فينزع عنها قسمات الإنسانية محيلاً إياها إلى مادة يوحدها اللاشكل.

– مستوى يحدّد فيه موقفه من الحدين المتناقضين، وذلك فى أغلب شعره.

وفى المستويات الثلاثة لايقول الشاعر بل يصور، تاركًا الصورة لمطلق التبدى (التمظهر)، دلالتها ما يقوله تلقيها عنها، لا ما تقوله هى عن نفسها، وإن كان لديها ما تقوله جماليًا لنصها نفسه.

إن خطاب الأيقون هذا مدهش، فثمة ما يمكن أن نسميه: الحوار النصى بين الأيقون والسياق تصنعه العلاقات السيميائية، ربما المعقدة، بين الطرفين. وقد سبق القول إن الأيقون ربما تمد واحداً من عناصر بنية علامته مؤسسة سياقًا يجعلها مركز الإنتاجية الدلالية للنص، أو أن يؤطرها السياق محتويًا فاعليتها لحسابه ومخضعًا إياها لقوانين النص. وفى كلا الأمرين يكون للأيقون خطابها، سواء كانت هى مركز الإنتاجية، أم كانت مجرد وظيفة من وظائف النص.

وغالبا ما كان الحوار النصى بين الأيقون وسياقه عبر وسائط لغوية تشير، فى تنوعاتها، إلى المبدأ السردى/ «النحوية» الذى اختاره الشاعر لتنظيم حضور أكثر من شعرية فى نصه، أعنى الشعرية البنيوية (اللسانية) والشعرية الأيقونية، فضلاً عن شعرية التناصية.

على العكس من مبدأ «اللانحوية» الذى يسم بنية لغة الشعر (جون كوهين) فإن مبدأ «النحوية» مبدأ سردي بامتياز، إنه ضابط النص اختياراً وتوزيعًا ونصًا، فهو مبدأ تنظيمى شديد الدقة ومن ثم اخترق السرديات منذ «بروب» ومروراً بـ«جريماس» و«تودوروف» وصولاً إلى «بارت» و«جينيت».

ومحمد عفيفى مطر شاعر يعى ما يفعل وكيف يفعل، إنه من مدرسة شعراء الحوليات أو المحككين، فلا يكاد يسمح لنصه بالظهور إلى متلقيه إلا وقد اطمأن إلى مواضع كل أجزائه وإلى قوة ما يربط بينها.

فأبعد من نظام الجملة، قليلاً ما اعتمد «مطر» منطق «الفجوة – مسافة التوتر» الذى قال به «كمال أبوديب» أو «النص – نظام الثغرات» الذى قال به «أمبرتو إيكو». إنه لا يكاد يفعل ذلك إلا عبر عنوان فرعى يحدد به مكان الثغرة، أو الفجوة.

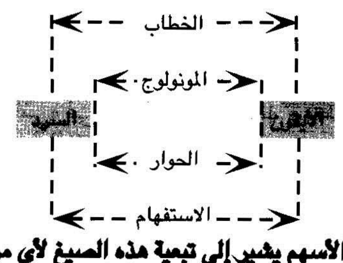
وفى غيبة العنوان الفرعى نجد النص يتتابع جملة من بعد أخرى فى ترابط وتماسك متسمًا بالنحوية (النصية) المفرطة. وذلك عبر العلاقات المؤسسة للانسجام النصى من قبيل: «الوصل والفصل» و«الإضافة» «والعطف» (علاقات الربط)، وكذلك علاقات مثل: «الإجمال والتفصيل» و«العموم والخصوص» و«السببية» و«الشرط» (علاقات التبعية).



وحين يلتزم الشاعر التزاماً صارماً بقواعد تحقيق التماسك والانسجام فيما بعد الجملة، فسيعنى هذا - ضرورة - مضاعفة لا نحوية النص، فالربط النحوى بين وحدات لا نحوية يمنحها شكلا منطقياً لا يلائم لا منطقة بنائها الداخلى. وهكذا يضفر الشاعر منظومة من العلاقات بين الأيقون وخطابها من جهة وبين بنية نصه من جهة أخرى، بحسب طبيعة الموقع السياقى للأيقون من النص، مركزيًا كان هذا الموقع أم كان وظيفياً.

وهذه العلاقات تقوم بالربط بين «الأيقون» وبين صيغ أداء لغوية أخرى لعل أكثرها كثافة حضور وتكرار عند مطر: «السرد الخالص» و«الخطاب» و«المونولوج الحر» و«الاستفهام» و«الحوار». وانسجاماً مع النصية المفرطة التماسك والترابط فى شعر مطر، فإن أكثر الصيغ السابقة حضوراً هو «السرد الخالص»، وتحضر الصيغ الأخرى أو تغيب بحسب رؤية الشاعر لمقتضيات نصه.

وصيغ الأداء هذه لا تأتى عرضًا، أو كيفما اتفق، فالصيغة الأساس المعتمدة هى: السرد، وكأن الشاعر يقيم «التوازى» الذى تحدث عنه «الشكلانيون» و«جاكوبسون» منهم على وجه التحديد، ولكن بين تقنيتين شعريتين: «الأيقون» و«السرد» ثم تأتى الصيغ الأخرى، ولكن غير خالصة لمرجعياتها سواء فى اللغة أو النقد. إنها مزاحة عن هذه المرجعية حيث لا يكون شىء منها موجه إلى آخر. وهذا هو مخطط التقنيات فى شعر محمد عفيفى مطر:



(اتجاه الأسهم يشير إلى تبعية هذه الصيغ لأى من الأيقون والسرد فى النص)

بغض النظر عن «المونولج» فنسبته صريحة إلى ذات/ المتكلم، فإن الصيغ الأخرى تفترض - جميعًا - آخر، وتحديداً «الخطاب» الذى يفترض آخر مستمعاً، والحوار الذى يفترض آخر محاوراً، أما الاستفهام فحين لا يوجه إلى الذات فيلتحق بالحوار. وغالبًا ما تشير علامات فى النص إلى أن كلاً من الخطاب والحوار يتوجهان إلى ذات المتكلم، ولكن عبر الآخر كوسيط تحويلى يمثله الضمير: «أنت» ليتغير التركيب والدلالة بالتالى، ويقوم ما يشبه المنظور فى المسافة بين مظهر الأداء وحقيقته، وكأنه الوعى يتجه إلى الذات من موقع الآخر. أما الإشكال الفعلى، فى شعر «مطر» فحين يكون الضمير «أنت».

إن وضعية المرأة شديدة الإشكال، فى شعر مطر، فهى ليست إمرأة واقعية ولا حتى توهم بواقعيتها، والأكثر من هذا وذاك أنها ليست رمزاً فقط، بالمفهوم العام للرمز.. إنها - بالأحرى - علامة صغرى: موضوعة **Theme**، بالمفهوم البيرسى، قابلة لأى تمثيل، كمساحة لإسقاط شكل من أشكال وعى الذات، ليس على المرأة، وإنما على طبيعة العلاقة التى تتضمنها دلالتها.

وهذه العلاقة هى التى تؤسس الماهية الشعرية للمرأة فى نصها. وإذا ما رصدنا تلك الماهية وجدناها تتحرك على مستويات ثلاثة شديدة الالتباس حتى لا يمكن التمييز فيما بينهم إلا بقدر من التعسف الإجرائى.

وهذه المستويات هى:

١- مستوى المرأة: «المرأة».

٢- مستوى المرأة: «الوطن».

٣- مستوى المرأة: «الرمز».

والتباس هذه المستويات ناتج من أن خطاب المرأة أو حوارها لا يبعد كثيراً عن الأقنعة السابقة للذات، فهى - وإن لم تكن قناعة موظفة لحساب «الذات»،

غالبًا ما تشير علامات فى النص إلى أن كلاً من الخطاب والحوار يتوجهان إلى ذات المتكلم، ولكن عبر الآخر كوسيط تحويلى يمثله الضمير: «أنت» ليتغير التركيب والدلالة بالتالى

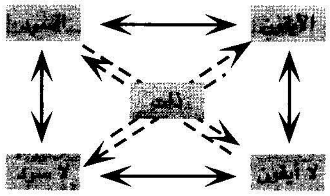
وليست المرأة أكثر من وسيط يراد لها أن تلعب دور الإضاءة الكاشفة على وضعية الذات/ الرجل الوجودية والشخصية سواء على مستوى العلاقة الافتراضية بها كأنثى أو على مستوى إعلاء هذه العلاقة إلى ما هو أبعد من الأنوثة لتحيل إلى الوطن أو على مستوى تكثيف دلالتها لصناعة رمز نوعى وخاص: رمز نصى.

إن كل مستوى من هذه المستويات ينتج دلالته ثم يعود إلى «الذات» مضيفًا إلى كينونتها صفات وسمات ومضيئًا ما لم يكن لينكشف إلا عبر المرأة كوسيط.

نص مطر يعتمد تقنيتين مركزيتين هما: «الأيقنة» و«التسريد»، وهما إلى حد ما تقنيتان حياديتان تجاه موضوعتهما/ موضوعهما، فمهما كان حضور الذات فيهما فإن الشكل - فى الأخير - يحول الذات إلى عنصر تسلب بنيتها مرجعيته لتحوله إلى وظيفة داخلية. وعلى العكس صيغ الأداء التواصلية كالحوار والخطاب.. إلى آخره.

لكلمة: «ذات» وزن معرفى من كثرة الخطابات التى تشكلت عنها وحولها، فضلاً عن مصطلحيتها، مما يجعلها ذات قوة دلالية تميزها من بقية كلمات اللغة. وهى قوة لا تتمكن من السيطرة على فاعليتها، داخل السياق الذى ترد فيه، لا نوعية النص ولا بنيته، ولو أنه نص شعرى.

ونظراً لتميز كلمة «الذات» فإن مركزيتها - إن صراحة أو تأويلاً - فى هذه الصيغ بحيث تصبح مجرد حامل لدلالة الذات بما يرفعها من موقع التبعية إلى مستوى مكافىء لهاتين التقنيتين لتتداخل معهما فيما يخصها وتمارس نوعًا من الربط الدلالى بالإضافة إلى أنواع الربط الأخرى. وبالتالى لا نرى من الشكل السابق تفاصيله، بل حراكه البنيوى كما فى المربع السيميائى التالى:



(الفاعليات البنيوية للنص المطرى)

ولكن يجب أن نكون على وعى بأن كلمة «الذات»، عند «مطر»، لا تحيل إلى أية «ذات» كيفما كانت، بل إلى «الذات» فى مطلق شرطها الإنسانى، أما النقائض فليست - مطلقًا - ذواتًا فى رؤية نصه، وربما فى رؤيته هو شخصيًا، وهى لا تستحق حتى مرتبة «الشىء»، إنها أمساخ محضة ليست بشىء ولا بذات، مهما تزيت بمختلف الألقاب.

و«الذات» - فى مطلق شرطها الإنسانى ذلك - ذات شعرية بامتياز، ولكن بعض ذوات واقعية حققت هذا الشرط («شامل باساييف» وغيره) وارتفعت إلى مرتبة النموذج فظلت الإحالة إليها فى الواقع عاملاً حاسمًا فى وضعيتها الشعرية داخل النص. هذا المفهوم لـ«الذات» يتعلق بالرؤية الحاكمة فى شعر «محمد عفيفى مطر» بعيدًا عن تقنياته. هذه الرؤية التى كانت تتكون على مهل منذ البدايات ثم اتخذت كامل هيئتها - زينةً وزخرفًا - فى الأعمال الأخيرة، أعنى الرؤية الكونية العامة والتى طبعت شعره بنزعة واضحة إلى شىء من الفلسفة وشىء من التصوف، باعتبار الاثنين خطابين كونيين وكليين يتضافر فيهما «المقدس» و«الإنسانى» فى نسيج واحد يحدد موقف «الذات» من «الواقع»: مع.. وضد.

أخيراً، يمكن تحديد ثلاث خصائص لشعرية «محمد عفيفى مطر» هى: «مطلقيتها» و«رؤيتها» و«موقفيتها»..

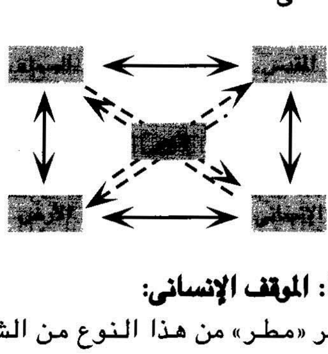


أولاً: الشعرية المطلقة:

إن شكل شعر «مطر» يتقدم كثيراً على دلالته، من حيث تأسيس معجمها أولاً - وهو معجم فريد بكل معانى كلمة فريد - ومن حيث تقدم الوسائل البلاغية على ما سواها، ثم المواءمة الجمالية نصيًا بين فنى التصوير الأيقونى والسرد. الأمر الذى وسع من دوائر حضور الوسائل البلاغية أبعد مما حدد لها خطابها. كل هذا تحت ضابط «الإيقاع الشعرى». وهو ما حقق له خصوصية شكلية فائقة ميزته واحداً فرداً متفرداً فى خارطة الشعرية العربية، ليس فقط بين أبناء جيله، بل كل من عاصرهم من الأجيال الشعرية التالية.

ثانياً: الرؤية الكونية:

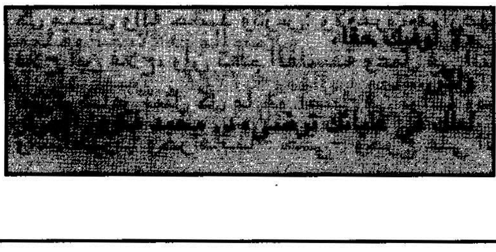
إما أن يكون الشعر كونيًا، وإلا فالنثر أولى به. إذ إن الشعر العظيم قسيم الفلسفة فى الاهتمام بالكلى والكونى، ولو أن طرائقه إلى هذا وذاك مختلفة عن طرائقها. وتتعلق كونية الرؤية بالتضافر المؤسس دينيًا بين «المقدس» و«الإنسانى» والذى يوازيه تضافر آخر بين «السماء» و«الأرض» ثم تتداخل العناصر الأربعة وتتقاطع فى عمّلية تمفصل مزدوج للعلاقات فيما بينها تفضى فى مركز هذا التمفصل إلى «الشعر» كما فى الشكل التالى:



ثالثاً: الموقف الإنسانى:

شعر «مطر» من هذا النوع من الشعر الذى لا تأسره اللحظة ولايستلبه الواقع. وحتى عندما يكون موضوعه الواقع بتفاصيله (احتفاليات المومياء المتوحشة) فإن الرؤية الكونية هى التى تحدد حضور تلك التفاصيل.

إن الشاعر يسيقها داخل هذه الرؤية ليحقق إدانة جذرية لها مستبرئًا من أية أيديولوجيا فى موقفه. لقد أمكنت الرؤية الكونية شاعرنا من أن يظل طوال نصه الممتد بريئًا من أية أيديولوجيا دون أن يبرز من قضايا واقعه، فقد تناولها من منظور إنسانى خالص، فزاد شعره شعرية وضاعفت، فى الوقت نفسه، موقفه (الإدانى) من تلك القضايا.



إن شكل شعر «مطر» يتقدم كثيراً على دلالته، من حيث تأسيس معجمها أولاً - وهو معجم فريد بكل معانى كلمة فريد - ومن حيث تقدم الوسائل البلاغية على ما سواها، ثم المواءمة الجمالية نصيًا بين فنى التصوير الأيقونى والسرد

شهادات مصـريـة

قاسم مسعد عليوة

أنا ومحمد عفيفى مطر وسنابل الذهب

(١)

فى غفلة من السلطة، وفى أجواء حرب الاستنزاف، حيث لا صوت يعلو فوق صوت المعركة، بزغ فى التربة المصرية طلع بهى أضفى رونقًا مفتقداً على الحركة الثقافية المصرية، بعدما كاد الجدب يحدق بالإبداع الأدبى فيها إلا قليلاً. اجتذبنا بهاء هذا الطلع- نحن من كان يُطلق علينا وقتها وصف "الأدباء الشبان" - فسرنا باتجاهه مشدوهين موزعين بين فرح وخوف. فرح بما يحمله من وعود بالعطاء الوافر، وخوف مما قد ينال هذا الطلع من أذى نعلم أنه كامن فى عقول بيروقراطيى مصر وساستها. فى فيض هذا البهاء سرنا فإذا بنا أمام حقل من "سنابل" ريانة المنظر متفجرة بالنماء.

نعم.. فما ظنناه طلعًا بازغًا كان فى حقيقته نباتًا كامل النضج مهيأ للعطاء.

"سـنـابل".. يـا له من اسم يمـكن لمجلـة أدبيـة أن تتسمى به. اسم يُحيل إلى معان ويفجر دلالات.

حول "سنابل" التففنا. أمددناها بالسقيا، وأقصينا عنها الطحلب والعشب ودواب الأرض وهوام الهواء. غذيناها بالطيِّب والصالح، ولم نستعجل مثل زارعها الحصاد. ولعلها الـ"سنابل" الوحيدة التى أمل زارعها أن تظل أبد الدهر ريَّانة زاهية فى حقلها، وأبعد عنها كل منجل وآلة حصد ودرس؛ ولا غرو، فزارعها هذا فلاح ابن فلاح، وإنْ تعلم الفلسفة وعمل فى التدريس لفترة، شاعر تمثل كل ما هو أصيل فى تراثنا وموروثنا وأساطيرنا وخرافاتنا- حتى- وخرج على الجميع بالجديد المغاير. هو ذلك البسيط بساطة أهل الريف، العميق عمق تاريخه؛ وهل يمكن أن تُقرن "سنابل" بغير "محمد عفيفى مطر"؟.. وهل من أديب مصرى أو عربى لا يعرف من هو "محمد عفيفى مطر"؟

فى غفلة من سدنة الحياة الثقافية وقتها، ولكل وقت سدنته، صدرت مجلة "سنابل". صدرت بسمات مغايرة للمألوف والمعتاد من المجلات الأدبية المصرية، سواء فى المواد المحتواة بين دفتى غلافها، أو فى طريقة العرض والمعالجة، أو فيمن تنشر لهم.

منذ العدد الأول سطعت حقيقة كونها مجلة مُجَدِّدَة، ترفض القوالب الجاهزة، وتأنف من حملة المباخر، وتحطم فى طواطم الزيف بمعاول الإبداع الصادق؛ وما كان ليمكنها أن تفعل ذلك ما لم تكن قد حددت

أهدافها، وامتلكت أزمَّة نفسها بنفسها، وكانت سيدة قرارها، ومتمتعة باستقلالها؛ وكل هذا كان متوفراً فيها.

كيف؟.. كيف وهى تصدر فى مَعَيَّة السلطة ذاتها؟.. كيف وهى إنما تصدر عن واحدة من وحدات الحكم المحلى بحجم محافظة مثل كفر الشيخ، وعلى رأسها رجل سلطة هو "إبراهيم بغدادى"، وسكرتير عام للمحافظة هو "عقيل مظهر"؟.. المحافظ يعرف إملاءات السلطة ومتطلباتها، والسكرتير العام خبير بالبيروقراطية وأساليبها، معرفة وخبرة ضروريتان لمن يشغل مثل هذين المنصبين، وإلا ما شغلاه.

لا يحسبن أحدٌ أنَّ الرقيب تسامح وخفف من زَمَّة مقرطته، لا.. هى الغفلة لا أكثر ولا أقل، ربما قيل إنَّ البُعد عن المركز هو سبب هذه الغفلة، لكن كيف ننسى أنَّ للمركز عيوناً ترى قلقلة حبة الفلفل الأسود فوق الأسفلت المعتم فى قلب الليل البهيم؟ كيف ننسى أنَّ له أذرع تطال ما ومن يُظنُّ أنه بعيدٌ قصى؟ كيف ولهذا المركز ساقان تسابقان الريح وتخترقان المدى، أى مدى، إذا ما أُمرتا بمطاردة مَن أوجبت السلطة مطاردته؟!

هنا تتجلى شخصية الفلاح دارس الفلسفة المُربِّى الشاعر "محمد عفيفى مطر"، هنا تحضر الكاريزما التى بهر بها الكثيرين، وتحضر طيبته وسلاسته وحنكته وقدرته على إدارة المواقف دون تخل عن المبدأ أو حياد عن الهدف.

عرف "محمد عفيفى مطر" فى "عقيل مظهر" ميلاً تجاه التصوف، وولعًا بشيخه أبى العينين "إبراهيم الدسوقى" فأفسح له المجال للكتابة عما يميل ويهوى، فأفاد واستفدنا، ليس عن تملق ولا رغبة فى تسلق، وإنما لاقتراب الميول وتقارب الصفات، فهو أيضاً مُعنًى بآلام ومواجيد الصوفية، فى مدارجهم يدرج، وعلى خطاهم يسير، وإنْ بخطو غير الخطو وهيئة غير الهيئة، ألم يُطلَق عليه لفترة لقب نِفَرِّى الشعر المصرى الحديث؟

من هنا استطاع "محمد عفيفى مطر" أن يزرع سنابله فى تربة الثقافة المصرية فأعطانا نحن "الأدباء الشبان" فرصة التريض فى مروجها، والتسامر بين سيقانها وشواشيها؛ فهل ننكر له هذا الصنيع؟

كيف ننكره و"سنابل" التى صارت ملء الأسماع والأبصار حققت لنا وجوداً وانتشاراً وذيوع سيط أكثر مما حققه لنا النشر عبر منابر المركز. إنها "سنابل" الذهب فى الأرض الجديبة. "سنابل" العناء والمثابرة، عناء "محمد عفيفى مطر" ومثابرته. لم نصدق، نحن شباب الأدباء، أنه من الممكن أنْ تصدر مجلة أدبية من عاصمة ريفية تتمتع بكل هذا الرواء، مجلة قادرة على منافسة كل ما يصدر فى القاهرة المركز. نعم كانت هناك مجلات تصدر فى المحافظات لكنها لم تكن تخرج عن حدود محافظاتها إلا فى النادر الذى كاد يكون منعدمًا، لكن هاهى ذى المجلة الأدبية فريدة الطراز تخرج من محافظة كفر الشيخ وتوزع فى كل ربوع مصر، فإذا بكل أدباء مصر شبابًا وشيوخًا يخطبون وُدَّها ويتمنون أن تفسح لهم أبهاءها.

(٢)

كأغلب الأدباء عرفت "محمد عفيفى مطر" من خلال قراءاتى له. شاعر قلق فيه بعض من تمرد، إذ لم يكن تمرده على السائد فى الكتابات الشعرية قد عَرِم بعد، فالقصائد التى كنت أقرأها له منجمة فى مجلة (الآداب) البيروتية و(الشعر) المصرية وقت رئاسة د.عبد القادر القط لتحريرها، كانت تحمل جينات الاختلاف عما هو سائد حتى فى أشعار الشاعرين المجددين صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى. نعم.. كانت قصائد مختلفة، لكنها لم تكن تنبئ ببوادر العصف الذى أحدثه بالقصيدة العربية الحديثة فيما بعد. حتى دواوينه المكتملة: "من دفتر الصمت- ١٩٦٨"، "ملامح الوجه الأبنادوقليسى- ١٩٦٩"، "الجوع والقمر- ١٩٧٢"، "رسوم على قشرة الليل- ١٩٧٢"، "كتاب الأرض والدم- ١٩٧٢"، "شهادة



«سنابل» صارت ملء الأسماع والأبصار حققت لنا وجوداً وانتشاراً وذيوع سيط أكثر مما حققه لنا النشر عبر منابر المركز. إنها "سنابل" الذهب فى الأرض الجديبة. "سنابل" العناء والمثابرة، عناء "محمد عفيفى مطر" ومثابرته.

البكاء فى زمن الضحك- ١٩٧٣" لم تفعل غير الإيماء فقط إلى الشاعر الذى سيكونه، ولم تصرح بالهوية العاصفة التى سيتلبسها وتتلبسه منذ ديوانه "النهر يلبس الأقنعة- ١٩٧٥". ولعل دواوينه الشهيرة: "أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت- ١٩٨٦"، "رباعية الفرح- ١٩٩٠"، "فاصلة إيقاعات النمل- ١٩٩٣"، "احتفاليات المومياء المتوحشة- ١٩٩٤" قد لفتت الانتباه إليه بشدة، وبينت قدراته التى وظفها أفضل توظيف بغية هز ثوابت القصيدة العربية الحديثة، وهز معايير الإدراك الجمالى المبنى على وضوح المعنى وسطوع الفكرة، والانتقال بها إلى الدفق العرفانى شأنه فى هذا شأن الصوفيين الكبار مع اختلاف الخطو والهيئة كما قلتُ من قبل.

لم أعرفه إذن إلا من خلال قراءاتى له، وما قرأته له حتى صدور مجلة "سنابل" فى العام ١٩٦٩م. كان يحمل فقط إرهاصات شاعر متمرد، وما أكثر الشعراء المتمردين، وهل يمكن للشاعر والأديب- عامة- إلا أن يكون متمردًا؟.. لكنه بكل المقاييس كأن أفضل منى حالاً، فهو شاعر متحقق أو فى طريقه إلى التحقق، أما أنا فمنغمس، بعد هجرى للشعر أو هجرانه هو لى، فى كتابة الدراما المسرحية، وكنت وقت ظهور "سنابل" تلميذًا نجيبًا فى مدرسة "بهاء طاهر" بالبرنامج الثانى الإذاعى. لم تكن لى أعمال منشورة نشرًا ورقيًا، فقد احتكرنى الأثير وألفته، لكن ما يبث عبر الأثير- كما قال لى الشاعر الكبير طاهر أبو فاشا- يضيع مع الأثير. نعم تطلعتُ ككل كاتب مبتدئ إلى النشر الورقى، فغامرت وكتبت فى ٢٣ مارس ١٩٦٧ للدكتور محمد إسماعيل الموافى المشرف العام على سلسلة (المسرحيات العربية) أسأله عن شروط النشر فى السلسلة، حتى يتسنى لى إرسال النص المناسب لها، لكنه بطبيعة الحال لم يرد؛ ولم أكن استعجل النشر، لكن لمَّا كانت لى محاولات قديمة فى كتابة القصة القصيرة ابتعثتها ابتعاثًا قويًا حرب الاستنزاف، فقد كتبت فى ٥ أغسطس ١٩٦٩ إلى "لويس جريس" رئيس تحرير مجلة (صباح الخير)، وأرفقت بما كتبتُ أولى القصص التى تعاملتُ من خلالها مع هذه الحرب، وكان عنوانها "إلى لقاء"، فإذا به ينشر بالمجلة تقريظًا ومدحًا اعتبرتهما وافيين، ثم أتبع تقريظه ومدحه اعتذارًا لم استسغه عن عدم إمكان النشر لاعتبارات أمنية(!!)، أمنية(؟!). نعم، فالقصة خارجة من جبهة القتال وأنا جندى بها.

كنتُ إذن فى البدايات، وظهرت "سنابل" فى العام نفسه أملاً فى العبور من ظلام التعتيم إلى أضواء الإعلام، تريثتُ، والتعجل ليس من طبعى، ثم أرسلتُ إليها ذات القصة "إلى لقاء" التى رفضتها (صباح الخير) لاعتبارات أمنية، وكتبتُ فى الرسالة المرفقة بها: "أردت أن أهنئ سنابل، غير إننى سألت نفسى: بأى شىء أهنئ وقد سبقنى الكثيرون وأجادوا؟.. معذرة إذا كانت تهنئتى لا تتخذ من الكلمات ثوبا مغزولاً لها، لكنها تأخذ من جثث قتلى العدو فى الجانب الآخر طريقًا مرصوفًا لكم. ومعذرة إذا لم تكن رسالتى مكتوبة على الآلة الكاتبة فالظروف هنا لا تسمح بغير التفاعل مع الغبار والرمل ودخان البارود".

أرسلت الرسالة بهذه الصيغة وأرفقت بها القصة ودفعت بها إلى البريد، حتى طابع البريد لم ألصقه على المظروف لأننى ختمته ككل ما أرسله عبر البريد بالخاتم الكودى لوحدتى العسكرية، فالبريد هو البريد الحربى. كان هذا بتاريخ ١٧ فبراير ١٩٧٠، وكانت المراسلات حسب الإشارة فى المجلة ترسل باسم عقيل مظهر المشرف العام على المجلة؛ فبدأتُ بمراسلته ثم ما لبث أن اختصصت محمد عفيفى مطر بما أرسله إلى المجلة، وعنوانها ما زال ماثلاً فى ذاكراتى لا تمحوه ممحاة الزمان: ٢٥ شارع الجمهورية/ كفر الشيخ.

كنتُ مستبشرًا بالمجلة، وتوقعتُ مطالعة قصتى فى عدد من أعدادها، وقد حدث هذا بالفعل، فقد أنصفنى



عددها الخامس الصادر فى أبريل ١٩٧٠. بتضمنه لقصتى؛ إلا أن محمد عفيفى مطر فعل بالقصة ما لم أتوقعه منه. فلم أتوقع منه مثلاً أن يختص بها باباً مبتكراً هو الأول من نوعه فى الصحافة الأدبية المصرية، باب فريد ولافتته جاذبة للانتباه، إنه باب "من شرنقة النار"، ولم أتوقع منه أيضاً تعريفه لعنوان القصة وجعله "إلى اللقاء" بدلاً من "إلى لقاء"، ثم تخيره لعنوان ثان أكثر إثارة ألحق العنوان الأصلى به وليس العكس، عنوان مكون من مفردتين إحداهما أجنبية والأخرى عربية، هذا العنوان هو "ريبورتاج الدم"، وبالفعل اكتشفتُ أن القصة بها سمات الريبورتاج؛ ولم يكن هذا هو الاكتشاف الوحيد فقد اكتشفت من تلقاء نفسى أنه يمكننى- بل ينبغى على- أن أكتب قصصاً أفضل منها، وأن أحسن اختيار عناوينى.

فى باب "من شرنقة النار" جمع "محمد عفيفى مطر" كتابات الأدباء من المقاتلين، وكان هذا تدشيناً لهم فى عالم الكتابة الأدبية، وفى الوقت الذى والى فيه نشره لقصصى ومنها: "عودة رفيق مقاوم"، "ذات يوم حافل" الفائزة بالجائزة الأولى فى مسابقة نادى القصة السكندرى عام ١٩٧٠، "رحلة ودود على سطح جسم عجوز"، نشر لى أيضاً مقالتى التى عنوانها "أدباؤنا الشبان وأعمال بريخت الأولى"، وكان لا ينشر اسمى إلا مسبوقاً بمفردة "مقاتل"، وهكذا كنت معروفاً فى الإذاعة "البرنامج الثانى والبرنامج العام وصوت العرب" وقتها- المقاتل قاسم مسعد عليوة من الجبهة- وأذكر أن" محمد عفيفى مطر" كان ينشر فى هذا الباب مقالات نقدية ذات طابع ثورى لمقاتل يسارى قح لم التق به أبداً، ومع هذا احترمته كثيراً، خصوصاً بعدما أسمعنى أصدقائى الذين عرفوه أنباء نضالاته وأساليبه فى تثقيف أهالى موطنه سندوب دقهلية. اسمه لا يغادر مخيلتى حتى الآن، لاسيما بعد موتة مشكوك فى طبيعيتها غيبته عنا تماماً وهو بعد بجبهة القتال، إنه المقاتل أحمد حجى. وحدث أن مسَّنى أحمد حجى بقلمه فى إحدى مقالاته بـ"شرنقة النار"- دون أن يذكر اسمى- منتقداً بحدة إقدامى على كتابة مقالى عن بريخيت لأننى لم أتعامل من خلاله مع الحرب تعاملاً مباشراً. وكان من الممكن أن أرد عليه، لكننى لم أفعل، فالظرف آنذاك كان يضفى على رأيه قدراً من المشروعية يستوجب الاحترام.

كان احتفاء محمد عفيفى مطر بما أكتبه مثار فرح عظيم لى. فرح ربط بينى وبينه بروابط من الألفة متينة، دون أن أراه أو يرانى أو يجمعنا ببعض لقاء. وكنت أقتنى من العدد الواحد من المجلة نحو سبع نسخ، أحتفظ بنسخة فى معسكرى وباقى النسخ أحفظها فى بيت أسرتى المُهَجَّرة إلى مدينة المنصورة، وحدث ذات يوم أن ركبتُ قطاراً من الزقاريق إلى المنصورة، فإذا بى أشاهد القروى الذى يجلس قبالتى فى عربة الدرجة الثالثة يفتح عدداً من "سنابل" لم أكن قد اشتريته بعد، وفى لحظة ثنى صفحات المجلة فإذا بصورتى مطبوعة أمامى، تتوسط تقريراً عن حال الثقافة فى بورسعيد، كاد قلبى يقفز من صدرى إلى حلقومى، ووددت لو لفتُّ انتباه القروى إلى أن صاحب الصورة هو أنا، فخلعت البيريه علَّه يُقلِّب ناظريه بينى وبين الصورة، لكنه لم يفعل، كنتُ مستعداً لأن أريه كارنيه الجيش إنْ أراد ليتأكد من أن اسمى هو المكتوب أسفل الصورة، لكنه لم يفعل. ظللتُ على هذا الحال حتى وصل بنا القطار إلى محطة المنصورة. وقبل توقف القطار كنتُ قد استوعبتُ الدرس، فما يهم ليس الاسم والصورة إنما الموضوع والأثر، وبذا تخلصتُ من أسر الاسم *المطبوع*، وغرور *الصور المنشورة*. وعندما خرجتُ من المحطة عرَّجتُ على بائع الصحف فى شارع السكة الجديدة واشتريت نسخة واحدة.. نسخة واحدة فقط.

(٣)

بطبيعة الحال لم يكن محمد عفيفى مطر ينشر كل ما أرسل به إليه، فثمة غيرى ممن تستحق أعمالهم النشر وينتظرون الفرصة. مع الرحيل الفاجع لـ جمال

فى باب "من شرنقة النار" جمع "محمد عفيفى مطر" كتابات الأدباء من المقاتلين، وكان هذا تدشيناً لهم فى عالم الكتابة الأدبية

عبد الناصر" والذهول الذى لفَّنا كتبتُ كلمة مشحونة بالألم اختارت هى عنوانها "أبونا البطل المناضل"، ولعله يصح مع هذه الكلمة القول إنها ما كتبت إلا بمداد من دموعى. أرسلتها للمجلة فى سبتمبر ١٩٧٠. لكنها لم تنشر.

وحدث أن نشر فى المجلة للمقاتل- وقتها- كامل كفراوى نصان مسرحيان، أولهما بعنوان "عازف الأرغن"، والثانى بعنوان "عشاق أوراس". وكامل كفراوى هو ذلك الطوباوى الموسر الذى أنشأ داراً للنشر هى دار "آتون" لتكون نافذة يطل منها الجادون من الأدباء "الغلابة" على الساحة الثقافية، لكنه وهو الكاتب الدرامى وقع فى خطأ تراجيدى قاده إلى مأساته الخاصة، فقد صدَّق بعد خروجه من الجيش أكاذيب الانفتاح ودخل سوق الاستثمار بنفس مفاهيمه الطوباوية فتآمر عليه حيتان السوق وورطوه فى صفقات مع العدو الصهيونى ثم ذبحوه شر ذبحة ومثلوا به وبجثث شركاته أسوأ تمثيل، ولم ينسوا أن يهدموا معبد "آتون" وكان "مطر" قد نشر من خلاله ديوانه "رسوم على قشرة الليل" فى العام ١٩٧٢.

فى نص "عشاق أوراس" رأيتُ عيوبًا ومحاسن دفعتنى لأن أكتب مقالة بعنوان "الحوار فى عشاق أوراس" دفعتُ بها إلى مطر، وأذكر أننى استنجدتُ بزميل عزيز لى فى وحدتى العسكرية كى ينسخها بخطة الجميل خشية الأخطاء المطبعية، لكن "مطراً" لم ينشر المقالة، كان هذا فى يوليو عام ١٩٧٠. لم أغضب؛ وعلى العكس من المثل المصرى الشائع "إن كان حبيبك عسل.." طمحتُ إلى رؤية نصوص مسرحية لى منشورة على صفحات سنابل، فدفعتُ إليه بنصين مسرحيين كل منهما مكون من فصل واحد: "يمامتان" و"٥٠٠ متر".

فى النص الأول تناولتُ الكيفية التى واجه بها المصريون النكسة، وكيف كان إقبالهم على الحياة، أثناء القصف لمدينة الإسماعيلية، من خلال مراهقين اثنين.. ولد وبنت وبينهما جسد لرجل جريح. عنوان هذا النص هو (يمامتان) ويكاد يكون فيضًا من الغناء لأولئك الذين آثروا الحياة تحت القصف، ومشهداً من مشاهد الحياة برفقة الموت، وهى نفس الفكرة- ولعلها نفس الشخصيات- التى جاءت فى قصتى "لا تبحثوا عن عنوان.. إنها الحرب.. إنها الحرب". كنتُ قد أتممتُ هذا النص فى يوليو ١٩٧٠، وفور إتمامه أرسلته إليه.

أما النص الثانى فيعود تاريخه إلى ما بعد النكسة مباشرة، وكنتُ قد أتممته فى أكتوبر ١٩٦٧ وأنا تحت السلاح مشبع بالمرارة ومشحون بمشاعر لا أدرى لها كنهاً. وكان الهم السياسى قد اقتحم دوائر اهتمامى، فتعرضتُ فى هذا النص للأوضاع والتيارات السياسية والعسكرية والفكرية والدينية التى كانت سائدة فى مصر آنذاك من خلال مجموعة من الأسرى المصريين- جميعهم من المدنيين- المحتجزين بمسجد مُهَدَّم على الضفة الشرقية لقناة السويس بمدينة القنطرة شرق، بعد ترحليهم من العريش فى حراسة جنود العدو الذين احتجزوهم بالمسجد توطئة لتسليمهم إلى السلطات المصرية بإشراف دولى، لم تكن المسافة التى تفصل بين الأسرى وذويهم سوى نصف الكيلومتر.. أمتار قليلة طال انتظار وقت تخطيها. وأثناء هذا الانتظار وقعت مجموعة من المراجعات والأحداث الدرامية الدامية، أسفرت عن عدد من الإرهاصات المرعبة التى تحققت الآن بالفعل وأصبحت واقعًا على المستويين المحلى والدولى.. لكن النصين لم يُنشرا.

عزوت أمر النص الأول إلى المساحة، فلربما كان نشره سيجور على حق نصوص أخرى لكتاب آخرين، أما السبب فى عدم نشر النص الثانى فعائد إلى تاريخ إرسالى إياه، فقد أرسلته إلى مطر فى ١٤ مارس ١٩٧٢. ومارس هذا كان هو الشهر الأخير فى حياة "سنابل"

(٤)

كيف انتهت حياة "سنابل" هكذا؟!

سنابلنا المعطاء، المقاومة للعواصف الهوج والأنواء، سنابلنا التى تألقت فى حقل الأدب المصرى وصارت رمزًا لخصوبة الفكر والوجدان، كيف تنتهى حياتها وراعيها وحاميها هو محمد عفيفى مطر؟!

كيف وقلوب الجادين من أدباء مصر، أولئك الذين لا يحملون المباخر، ولا يتمسحون بأذيال ناشر أو حاكم، ملتفة من حولها وتظن أنها بالتفافها هذا إنما تحميها من غوائل الزمن وكل ذى سلطان؟ هل من غفلة رانت على محمد عفيفى مطر ومحبى "سنابل"؟ لا. معاصرو "سنابل" يعرفون القصة، والقصة بطبيعة الحال لم تخرج عن سلطة المركز وعيونه وأذرعه وسيقانه، فغفلة المركز تبددت بذيوع أمر المجلة وعلو شأنها، فكانت المراقبة، وكان التتبع والكمون "فى الدُرَه" حسب القول الدارج على ألسنة العامة.

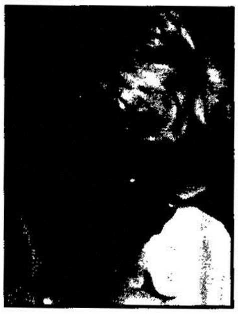
ولأن محمد عفيفى مطر قد استمر على نهجه، فقد نشر قصيدة "الكعكة الحجرية" للشاعر أمل دنقل فى عدد مارس ١٩٧٢، وأظنه كان العدد رقم ٢٧ أو ٢٨، هذه القصيدة أغضبت "السادات" وحاشيته لأنها مجَّدَت نضال الطلبة الذين تظاهروا فى ميدان التحرير ضده وضد سياساته، فما كان إلا أن اتصل بريجادير الثقافة- وقتها- يوسف السباعى بمحافظ كفر الشيخ إبراهيم بغدادى فاجتُثت المجلة شر اجتثاث، لكن حبات سنابلها التى تناثرت فى الأرجاء ما لبثت أنْ أينعت فى تربة الحقل المصرى، وكل حبة أنبتت ما هو أكثر من السنابل السبع، لينذر مجتثو السنابل الأم ويينع حقل الإبداع الأدبى بمروج من السنابل المعطاء. سنابل تحمل جينات سنابل مطر الأب.

نعم هم اجتثوا "سنابل" الأدباء الجادين المهمشين عنتًا وقهرًا وتنكيلاً، لكنهم لم يتمكنوا من اجتثاث إبداعاتهم ولا وعيهم المتنامى من أجل رفعة الوطن. أرادوا أن يمحوا فترة من الازدهار الثقافى أحيته "سنابل"، التى قال عنها مطر: "لقد جعلنا منها موسمًا باذخًا من الحوار الحر، ورحابة التعدد، وصراحة التعبير" فانمحوا هم. لكن الردَّة الثقافية عادت، وعلى ذات الدرب ينبغى أن نمضى، فالحال اليوم صارت أسوأ منها بالأمس.

(٥)

طبيعى ألا تترك السلطات محمد عفيفى مطر فى حاله بعد "حَشِّها" لرقبة مجلته المأثرة "سنابل"، ولم تتركنا نحن أيضًا أحباء "سنابل"، فكانت المطاردات، وكان السجن والاعتقال، فالعهد- عهد السادات- كان عهدًا دراماتيكيًا مشحونًا بالصدمات الكهربائية، ومتخمًا بالشعارات غير الصادقة، ومزدحمًا بالإملاءات التى وجدت طريقها السريع نحو التنفيذ، ومع الحديث عن الرخاء ارتفع سعر رغيف الخبز، ومع رفع شعار العدل عمَّ الظلم، ومع شعار دولة العلم والإيمان ذاعت الخرافة وانتشر الفساد، وبعدما ضرب "السادات" معولاً فى سور أحد السجون فتح أبواب السجون المصرية جميعًا لاستقبال معارضيه من السياسيين والمثقفين والأدباء، وكان سجن الزقازيق من نصيبى أنا والشاعر المرحوم محمد يوسف، وهو من أحباء "سنابل" وكتابها، وضمَّت ذات الزنزانة زمرة من الأدباء والفنانين الفاعلين فى حياتنا الثقافية للآن.

كل هذا، مضافًا إليه توقيع اتفاقية الكامب والتطبيع مع العدو الصهيونى، لم يُعجب الشاعر المتمرد. السلطة أيضًا لم يعجبها هذا الشاعر فظلت تناوئه، وهو بقدر إمكانيات الريفى بسيط الحال يناوئها. وإزاء انسكاب مفاهيم السياسة التى تتبناها هذه السلطة وما تضمره من انحياز للطفيليين والكومبرادوريين على الأفكار والغايات الثقافية التى لم تسمح لغيرها بالرواج، اضطر صاحب "سنابل" إلى الخروج من مصر مستنقذًا شعره ونفسه فى أواخر السبعينيات من القرن الفائت. إلى العراق اتجه حيث عمل فى مجلتى "الأقلام" و"الطليعة الأدبية"، الأمر الذى جعله قريبًا من المشهد الثقافى العراقى بشكل خاص والعربى بشكل عام، وأمضى بالعراق حوالى عشر



غفلة المركز تبددت بذيوع أمر المجلة وعلو شأنها، فكانت المراقبة، وكان التتبع والكمون "فى الدُرَه" حسب القول الدارج على ألسنة العامة

سنوات كوّن أثناءها صداقات وطيدة مع عدد من شعراء العراق على رأسهم الشاعر سعدى يوسف. وفى العراق ازداد توهج لهيب الرفض والتمرد فى كتاباته، وفيها نشر فى العام ١٩٨٦ ديوانه الشهير "أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت"، وفيه تبلورت ملامح تجربته الحداثية المجاوزة لما هو مألوف، المتمردة على الثوابت الجمالية والمجتمعية والسياسية فى آن.

وحدث أنْ كنتُ أدير مؤشر الراديو فإذا بى أستمع إلى صوت مذيع يُعلن عن برنامج عنوانه "بطاقة مناضل"، وإذا بهذه البطاقة تحمل اسمى وبياناتى الشخصية وخبر سجنى وكتاباتى الأدبية وما أعانيه من مطاردات بوليسية فى مدينتى بورسعيد، وما لبثتُ أنْ عرفتُ أنَّ البرنامج إنما تبثه إذاعة "صوت مصر العروبة" الموجهة من العراق ضد النظام الساداتى، وعلمتُ فيما بعد أنَّ للشاعرين المصريين محمد عفيفى مطر وحسن النجار دوراً فى هذا الأمر، وظللتُ أستمع من خلال هذه الإذاعة إلى قصصى التى نشرتُها بطريقة الماستر فى بداية الثمانينيات، ولا أعرف كيف كانت تصل إليهما، ولم أعرف إلا تكثف مطاردات البوليس لى وازدياد أعداد الجواسيس من حولى، وانصراف كثيرين من أصدقائى ومعارفى عنى فكلما صافحنى واحد منهم أو لوح لى يتم جرّه إلى مباحث أمن الدولة، وسين وجيم وإشهار مجموعة من كروت الإرهاب فى وجهه. وأنا من كل هذا حائر بين رضا بما يفعله هذان الشاعران من أجلى، وضيق مما يفعله المباحثيون بى وبأصدقائى ومعارفى.

أمضى مطر فى العراق حقبة الثمانينيات، ولمَّا عاد قبضتْ عليه السلطات المصرية فى العام ١٩٩١ بسبب ما تردد عن انتمائه لحزب البعث العراقى، ومعارضته للسياسة المصرية فى موقفها من الحرب على العراق، وانتقاده مشاركتها فى التحالف الدولى الذى قادته الولايات المتحدة الأمريكية لدحر العراق. وكالعادة مع المقبوض عليهم عذب الزبانية مطراً عذاباً مبرحاً، فشجَّ جبينه وفدغ أنفه، وسلُخ ظاهر كفه بالكهرباء، حسبما سجل فى أكثر من حوار وما تشهد به ملامحه قبل وبعد الاعتقال، وقد فاضت قصائد ديوانه "احتفاليات المومياء المتوحشة" بمرارة هذه التجربة. يقول مطر واصفًا بعضًا مما عاناه (من قصيدة "هذا الليل"، ليمان طره، ٧/ ٣/ ١٩٩١):

"هذا الليل يبدأ
دهر من الظلمات أم هى ليلة جمعت سواد
الكحل والقطران من رهج الفواجع فى الدهور!
عيناك تحت عصابة عُقدت وساخت فى
عظام الرأس عقدتها،
وأنت مجندل- يا آخر الأسرى..
ولست بمفتدى..
فبلادك انعصفت وسيق هواؤها وترابها سبيًا-
وهذا الليل يبدأ،
تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد
الليل يبدأ
والشموس شظية البرق الذى يهوى إلى
عينيك من ملكوته العالى،
فتصرخ، لا تُغاث بغير أن ينحل وجهك جيفة
تعلو روائحها فتعرف أن هذا الليل يبدأ..."

وقتها تبنينا نحن الأدباء مطلبًا بالإفراج الفورى عن محمد عفيفى مطر، ومعنا ارتفعت أصوات الانتقادات الدولية. المدهش أن السلطة استجابت وأفرجتْ عنه. هل كانت استجابتها رضوخًا للصوت المحلى أم للانتقادات الدولية، أم بسبب الانحدار السريع للقوات العراقية؟ الإجابة لدى السلطة المصرية وحدها. المهم من هذا كله أنه خرج مشقوق الجبين، مفدوغ الأنف، مسلوخ الكف ليستقر فى قريته رملة الأنجب بمحافظة المنوفية كموقف منه- ربما- حيال ما يجرى فى المشهدين الثقافى والسياسى على الساحتين المصرية والعربية، مفضلاً الاعتصام بالشعر وسُكنى القصيدة.



(٦)

المتأمل لعلاقة السُلطة بمطر يجد أنها علاقة ذات طابع إشكالي يكتنفه قدر كبير من الالتباس، فقد طاردته هذه السلطة في سبعينيات القرن الفائت، واضطرته إلى اختيار منفاه والمغادرة لنحو عشر سنوات، وحينما عاد في نهاية الثمانينيات كرمته ومنحته جائزة الدولة التشجيعية، لكنها ما لبثت بعد التكريم بشهور أنْ اعتقلته وآذته وعذبته لأكثر من سبعين يومًا، ولما ارتفعت أصواتنا وأصوات غيرنا من خارج البلاد مطالبة بالإفراج عنه، أفرجت عنه بالفعل، ولم تكتف بقرار الإفراج، وإنما منحته أيضاً جائزة الدولة التقديرية كأنما هي تعتذر له عما ارتكبته في حقه من فظائع.

هذا من ناحية السلطة، أما من ناحية الشاعر فللالتباس أيضًا وجوده، فعلى الرغم من تناقضه مع هذه السُلطة قبل جائزتيها التشجيعية والتقديرية، ومن بين الجوائز العربية والعالمية التي حصل عليها كجائزة سلطان العويس الثقافية (الإمارات)، وجائزة الشعر من المؤسسة العالمية للشعر (روتردام/ هولندا) وجائزة كفافيس (القاهرة/ أثينا) تظهر علامة استفهام وتعجب أمام الجائزة المنتمية للولايات المتحدة الأمريكية، وإنْ انتسبت إلى جامعة أركنسو (جائزة الديوان العربي المترجم "رباعية الفرح")!

ليس مطلوبًا بالطبع أن يكرر محمد عفيفي مطر ما فعله صنع الله إبراهيم مع جائزة الملتقى الروائي العربي المصرية، ولا ما فعله د.يوسف إدريس مع جائزة مجلة شعر، والرشوة الأمريكية، فلكل ظروفه، ولعله رأى أنه بقبوله لهاتين الجائزين شيئًا من التعويض عما كابده من آلام سببتها له سلطتي المنح، وربما هي مشاعر الثأر والتشفي فيمن عادوه ثم استتابوا، أو لعله إثبات التحقق خارج نطاق الأيديولوجيا، أو لعلها سماحة من بلغ الشأو واعتلى الذرى. هنا أقول إنه لم يبق لي سوى نقطتين أولاهما تتعلق بالسماحة والثانية بواحد من المواقف الملتبسة التي أقلقته لفترة.

عن السماحة تحضرني هنا واقعة استغربت لها أيما استغراب، فقد فوجئت بمجلة تصدر عن مدينة الإسماعيلية تحمل نفس العنوان العزيز على نفسي ونفوس كثيرين من الأدباء. كانت تحمل اسم "سنابل". كانت مطبوعة طباعة فاخرة، والمطبعة التي تطبعها هي مطبعة هيئة قناة السويس، وكانت تضم ترجمة بالإنجليزية للأبواب المحررة بالعربية، وفوق هذا وذاك كانت مجلة أدبية والمسئول عن تحريرها الشاعر الذي صادقته فيما بعد المرحوم سناء الحمد بدوي.

أكلتني الغيرة، قبل صدور قانون حماية حقوق الملكية الفكرية بسنوات وسنوات، فالاسم وبراءة الاختراع وحقوق الابتكار جميعها لمحمد عفيفي مطر، فكيف يجرؤ آخر أو آخرون على انتحال ما ليس له أو لهم خصوصاً أن الشكل غير الشكل والمذاق غير المذاق؟ من فوري كتبتُ إلى مطر على عنوان قريته رملة الأنجب، وانتظرت فعلاً أو ردًا لكن أمرًا منه لم يصلني، وغيرة منه على مجلته المبتكرة لم أستشعرها؛ فبحثتُ عما يصلني بسناء الحمد بدوي، إلى أن عرفت مكانه والتقيته، وكان الرجل دمثاً فقال لي: اطمئن، المجلة لا توزع وإصدارها سيتوقف. وتوقف بالفعل.

حدث كل ما سبق، منذ أول رسالة أرسلتُ بها إلى "سنابل" الأصل حتى الرسالة التي شكوتُ له فيها "سنابل" الهجينة، دون أن أرى محمد عفيفي مطر أو ألتقيه. بالفعل.. لم أكن قد رأيته رأي العين قط، ولم تجمعني وإياه مهاتفة واحدة أبدًا. لماذا؟ سألت نفسي هذا السؤال ولم يخايلني أي جواب بغير الهالة التي تحيط بصورته في ذهني. هذا شاعر قديس، أماني وأمانه في أن نظل بعيدين عن بعضنا البعض، فلربما أعمتني الهالة إن دنوتُ منها، ولربما خدش الاقتراب بعضًا من بهاء صورته.

كان هذا هو حالي إذن إلى أنْ التقينا بفعل

ليس مطلوبًا بالطبع أن يكرر محمد عفيفي مطر ما فعله صنع الله إبراهيم مع جائزة الملتقى الروائي العربي المصرية، ولا ما فعله د.يوسف إدريس مع جائزة مجلة شعر، والرشوة الأمريكية، فلكل ظروفه

المصادفة فى معرض الكتاب ذات دورة، فإذا بالهالة لا تحرق، وإذا بالقداسة صفو نفس وبراءة سلوك؛ وتقابلنا غير مرة مقابلات غير مخطط لها فى عدد من المؤتمرات والفعاليات الأدبية، لكننا كلما التقينا كنا نحتفى ببعضينا احتفاء من تربوا ونشأوا فى نفس الحارة قبل أن تفرقهم السنون. فلما ذكَّرته بآخر رسائلى وسألته عن سبب صمته عن "سنابل" المقلدة، نفى أنه تسلم الرسالة ثم تأبط ذراعى وقال لى: أنت قلتها "سنابل" المقلدة. ثم أنا مسامح. نظرتُ إليه لأستطلع وجهه فرأيت علامات الصدق فيه، ومن تلقاء نفسه أجهز على أى تعقيب قد يبدر منى إذ قال: يا قاسم.. سنابلنا "سنابل" ذهب وغيرها قشرة وتقليد، فأيها الأبقى وأيها المندثر؟ أحسستُ وقتها أنه بالفعل يكبرنى بعشر سنوات.

الأمر الثانى متعلق بشائعة تخلقت فى فرنسا فى العام ١٩٩٩، وسرت فى مصر سريان النار فى الهشيم، فقد قيل إنَّ محمد عفيفى مطر الذى كان يعلن دائمًا عن مقاطعته لمهرجانات الشعر التى يشارك فيها إسرائيليون قد غيَّر موقفه فى ذلك العام بقبوله المشاركة فى مهرجان لوديف لشعراء دول البحر المتوسط، الذى نظمته هذه المدينة الصغيرة الواقعة بجنوب فرنسا؛ وعلى الرغم من أن مطرًا كان ممن توجهوا إلى إدارة المهرجان وشرحوا لها موقفهم الرافض للسياسة الإسرائيلية، وطالبوها بعدم الجمع بينهم وبين شعراء إسرائيليين فى أمسيات مشتركة، ومن ثم قاطع الأمسيات التى استقل بها الإسرائيليون أو شاركهم فيها المطبعون من العرب من أمثال عبد القادر الجنابى، الشاعر العراقى المقيم بباريس الذى لم يكتف بالمجاهرة بصداقته للإسرائيليين، وإنما تجاوز المجاهرة الشفاهية بطبعه لكتاب مشترك ضم أشعاره وأشعار إسرائيلى يدعى رونى سونيك، وكذا طبع على تى شيرت خاص به قصائده وقصائد عدد من الإسرائيليين باللغة العبرية. إلى هنا ولا مدعاة للشائعة، لكن الورطة التى وقع فيها مطر هى مبيته فى المسكن الذى يملكه هذا الجنابى فى باريس.

عندئذ قامتْ الدنيا ولم تقعد، وتضخمتْ الشائعة ولبستْ أثوابًا أخرى، وكنتُ قد شعرتُ بالبلبلة والإرهاق النفسى يعتريان صوته وأنا أحادثه فى الأمر، بلبلة وإرهاق مَن لا يصدق ما يتردد عنه على ألسنة مواطنيه، فدعوته إلى ندوة يحضرها فى بورسعيد يُجلى فيها حقيقة الأمر فوافق، ونظمتُ له ندوة انعقدت بمتحف النصر الحديث بميدان الشهداء ببورسعيد بتاريخ ٢١ أكتوبر من نفس العام، ناقشته فيها وأدارها الشاعر سامح درويش، وفى هذه الندوة أعلن بما لا يدع مجالاً لشك أنه ضد التطبيع قلبًا وقالبًا، وشرح موقفه من مهرجان لوديف وملابساته والتباساته بما أجلى صدره وصدور الحاضرين، وكم كانت سعادته حينما حضر الندوة بعض من الأطفال ناقشوه فيما كتبه لهم تحت عنوان "مسامرة الأولاد كى لا يناموا" ساعتها تحول محمد عفيفى مطر الأشيب الذى عركته التجارب والسنون إلى طفل يمرح ويشاغب.

وآخر ما أختم به كلامى أنَّ الكنز الذى كنتُ احتفظ به من مجلة "سنابل" أحرق بأكمله فى المحرقة التى أقامتها أسرتى- من فرط خوفها علىّ- لمكتبتى إبان فترة اعتقالى، ولم تتمكن زوجتى إلا من إنقاذ أقل القليل من محتويات المكتبة، ومن هذا القليل مسودات رسائلى إلى محمد عفيفى مطر، وكنت فى شبابى أحتفظ بمسودات الرسائل التى أوجهها لمن أخاطبهم، وكم كنتُ ممتنًا لصديقى الشاعر محمد هاشم زقالى الذى جاء من أسوان إلى بورسعيد خصيصًا ذات عام كى يُكحل عينىّ بالمجلد الذى جمع فيه أعداد سنابلنا، "سنابل" الذهب. لكنه، وهذا حقه، طوى مجلده وعاد به إلى أسوان، لتغزونى الحسرة ويعاودنى الالتياع.

◆شريف رزق◆

تحولاتُ الخطابِ الشّعريّ في تجربةِ محمد عفيفي مطر

يُعَدُّ الشّاعر محمد عفيفى مطر (١٩٣٥- ٢٠١٠)، بحقّ، أحد أبرز شعراء الحداثة الشّعرية العربية، وأحد أبرز شعراء مصر، فى كل عصورها، وتشكّل تجربتهُ الزاخرة، الجيّاشة تياراً خاصًا، فى مشهد الشّعرية العربية الجديدة.

على المستوى الشّخصى، مثّل عفيفى مطر، لى، قيمةً كبرى؛ كان لقائى الأول به فى بدايات عام ١٩٩٠، دعانى إلى اللقاء فى قريته: رملة الأنجب. التقيتهُ فى المنحَل وسط الأرض الزراعية، تحدثنا عن تعليمه فى بلدى: منوف، وتحدثنا فى الشعر، وعن حلمه بأن يكون رسّامًا، وعشقه لجويا، تحديداً، ثم انتقلنا إلى بيته. وفى الزيارة الثانية- وكانت دون موعد- علمتُ، قبيل الوصول إلى بيته، فى الرملة، باعتقاله، وبعد الاعتقال والتّعذيب والإفراج عنه، التقينا مراتٍ فى القاهرة.

كانت آثار التعذيب لا تزال واضحةً على وجهه، كتب أثناء هذه الفترة بلاغًا للرأى العام، نشره فى مجلة (أدب ونقد)، شرح فيه أهوال التعذيب الذى لاقاه، ومنه: التّعلق كالذبيحةِ عاريًا، والصّعق بالكهرباء، والضّرب، وحبوب الهلاوس التى كانت تخلط العوالم كلها فى رأسه، وفى النّهايةِ خرج. سألته: ماذا قالوا لك وأنت خارج؟، قال: "قال لى: يا أستاذ محمد ما تزعلش واعتبر إن أخوك الكبير كان بيأدِّبك!" لقد كان الألم الروحى أفدحُ وأبهظُ، وكان أهونه ما ظهر فى ديوانه "احتفاليات المومياء المتوحِّشة".

حيث قررت الهيئة العامة لقصور الثقافة تكريمه، فى المحافظة التى ينتمى إليها: المنوفية، وكان ذلك فى منتصف نوفمبر ٢٠٠٨، اختارنى لأتكلم عن تجربته، كانت احتفالية كبرى حضرها الكثيرون من أصدقائه المبدعين والنقاد والإعلاميين وقيادات المحافظة، وكرّمه الدكتور أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، ويومها تحدث مطر كثيراً عن طفولته وصباه، وسعيه اليومى- وهو فى التاسعة عشر من عمره – فى جلبابة البسيط، من قريته إلى مكتبة شبين الكوم، ليقرأ.. وقرأ قصائد عديدة، وطُلب منه قصائد أخرى، كان متوهجًا وعميقًا، ورهيفًا، ووحشياً، معًا.

آخر لقاء به، كان مُصادفةً، فى منوف، كان بصحبة ابنته ناهد، فى طريقها إلى البنك، كان ذلك منذ شهورٍ قليلةٍ، بدا أكثر نحولاً، ورهافةً، وشَعره كان أقصر، لم

تخبُ ابتسامتُهُ وتوهُّجه طيلةَ لقائنا العابر، كنتُ سعيداً بلقائه المفاجئ، ولكنَّ مظاهر ضعفة أثَّرت فيَّ ختام المشهد، قُبيل الوفاة بيومين، كان يرقد في مستشفى منوف العام، في غيبوبة كاملة، وقد مُنعتْ عنه الزيارة، وبينما كنا في التاسعة والنّصف من ليل يوم الاثنين ٢٠١٠/٦/٢٨، في حلقة نقاشية بالقاهرة، إذْ رنّ هاتف الشاعر محمود قرني، الذي استأذن ليردَّ، وعاد قائلاً: البقية في حياتكم يا جماعة، في عفيفي مطر، الدفنة بكرة الصبح في قريته.

....

عفيفي مطر الشَّاعر ليس مجرد شاعر؛ إنه صاحب تجربة شعرية حقيقية كبيرة، ذات تحولات شعرية كبرى؛ مثّلت مراحل أساسية في تاريخ الشعرية المعاصرة، إنه قارةٌ شعريةٌ خاصةٌ في خريطة الشِّعرية العربية، يتواشجُ في نسيجها الشِّعريِّ تاريخٌ شعريٌّ وصوفيٌّ وفلسفيٌّ عارمٌ ورحيب، وقد أغوت هذه الخريطةُ العارمةُ كثيرين؛ فخضعوا لها، بدرجاتٍ مُتفاوتةٍ، ورسَّخوها لمنطقها الجماليِّ، ولتيَّار عفيفي مطر وحده؛ هذا التيار الذي أدى دورة بقوة طيلة أربعة عقود من الزَّمان.

وقد شكلت تجربة مطر، منذ البداية، شقًّا للأفق الشِّعريِّ العام، المستقرِّ، حيث راهنت على مشهدها الخاص الكثيف، على مزيجٍ فريدٍ وهادرٍ من الإنسانيِّ والصوفيِّ والمعيش الحياتي والفلسفيِّ، وظلَّت هذه التجربة صامدةً، ومتجددةً، رغم تجاهلِ النقاد- منذ البداية- من ناحية، ورغم عَداوات شعراءِ المرحلة التي تفجرَّت فيها شعريةُ مطر، ومنهم: صلاح عبد الصَّبور، ونجيب سرور، وأمل دنقل، من ناحيةٍ أخرى.

غير أنَّ التاريخ الشِّعريَّ في النهاية، انتصر لتيَّار مطر، ولمفهومه الجماليِّ؛ حيث أصبح في السَّبعينيات والثَّمانينيات أبًا للتيار الشِّعريِّ المهيمنِ على الشعريةِ العربية في مصر.

وعفيفي مطر شاعرٌ صاحبُ تحوّلات فارقةٍ، وقد مرَّ بثلاث مراحلَ شعريةٍ أساسيةٍ؛ تكفي كلُّ واحدةٍ منها دورةَ حياةٍ كاملةٍ لشاعرٍ كبيرٍ، وبها جميعًا ظلَّ أحد أبرز وجوه الحداثة الشِّعرية العربية، بين وجوهٍ عديدةٍ عبرتْ سريعًا، بعد أن أدَّت أدواراً شعريةً تاريخيةً مُهمَّةً.

١- عفيفي مطر الأول:

هيمن على أداء هذا الشَّاعر: الاحتفاءُ بعناصر البيئة الريفية المصرية الحميمة، بمكوناتها البشرية والطَّبيعية وخُرافاتها وطقوسها وأساطيرها، وظهر عنده ولعٌ بالصُّور الشِّعرية الكُليّة، وإقامة البنية الحكائية، والمعجم الشِّعريّ، المنتزع من الحياة الريفية، وأسطرة الخرافة الريفية، وتتمثل هذه المرحلة في دواوين: "من دفتر الصَّمت"، "الجوع والقمر"، "يتحدَّث الطمي"، و"رسوم على قشرة الليل".

ومن ذلك نقرأ:

"دفنًّا في جذور التُّوت موتانا\
وعُدنا نملأ الأفرانَ، دُخّانا\
لينتظر الصِّغارُ فطائرَ العيدِ\
وينتظر الكبارُ مواسمَ الأمطارِ\
يخرجُ صِبيةُ القرية\
ويلتفّون حول جنينة التّوت\
تسلَّقْ واضرب الفرعين بالأقدامْ\
فهذا توتُنا الأبيضْ\
يمدُّ جذوره ويمصُّ ما بصدور موتانا\
ويشربُ ما بأثداءِ النِّساء السُّمرِ من لبنٍ\
وهذا توتُنا الأحمرْ\
يمصُّ دماءَ قتلانا



وهذا توتنا الأخضر
يمدُّ جذوره بسواعد الأطفال"(١)

هكذا يختلف المشهد الريفيُّ عند مطر عنه عند محمود حسن إسماعيل، على سبيل المثال؛ في أن مشهد الأخير يتبدَّى من منظورٍ مثاليٍّ رمزيٍّ، فيما يتشكَّل عند مطر من عناصر الريف الحيَّة التي يتواشج فيها الإنسانيُّ بالحيوانيِّ بالنَّباتيِّ، والواقعيُّ بالأسطوريِّ، في جدليةٍ شعريةٍ ذات أبعادٍ فلسفيَّةٍ عميقة من الميثولوجيا الريفية.

٢- عفيفي مطر الثاني:

يتواشجُ في خطاب هذا الشَّاعرِ الوعيُ السِّياسيُّ؛ فتتلبَّس الحالةُ الشِّعريةُ بالحالةِ السِّياسية- كما بدا لدى غالبية شعراء السِّتينيات (المصريين)- ويبدو الشَّاعر، هنا، وفيًّا لوعيه الشِّعريِّ وفاءه لمقتضيات المرحلة التاريخية الطَّاحنة، التي خيَّمت على الخريطة العربية في السِّتينيات، في أعقاب نكسة ١٩٦٧ الفادحة، يستنهضُ الشَّاعرُ، هنا، التَّاريخ العربيَّ والعافية الإسلاميَّة برموزها الكبيرة؛ للتغلب على محنه الأمة الراهنة، فتهيمن تقنية (القناع)، ونلتقي بعمر بن الخطاب، وعليِّ بن أبي طالب، والحسنِ بن الهيثم، وغيلان الدمشقيِّ، وغيرهم، ويبرز، هنا، الإيقاعُ الجهيرُ، واللغةُ الرنانةُ وتتمثل هذه المرحلة في ديوان: "شهادة البكاء في زمن الضَّحك"، وديوان: "كتاب الأرض والدم"، ومن الأخير نقرأ:

"كلما دقَّت يدُ الظُّلمةُ بابي
خِفتُ أن يطلع من جوف كتابي
وجهُ أحبابي، وأصواتُ العناقيد التي تصرخُ في قلب الخوابي
كُلما دقَّت يدُ الظُّلمة بابي
خِفتُ أن يطلع من جوفِ التُّرابِ
حمحماتٌ من خيول الجوعِ أو رعدِ الظمأ
كُلَّما دقَّت يدُ الحارس بابي
خفتُ أن يُطلقني تحت النهارِ
فأرى فوق الصواري
جسدَ النَّهر القتيلِ
حاجزاً بيني وبين الحُلم، والشَّمس التي
أخلقها مني شعاعاً فشعاعاً"(٢)

٣- عفيفي مطر الثالث:

تتحقق عند هذا الشَّاعرِ القيمةُ الشِّعريةُ في أعلى ذُراها، في خطابٍ تأسسُ على مرجعيةٍ فكريةٍ وفلسفيةٍ وشعريةٍ شاملةٍ، ولغةٍ جزلةٍ مُعتَّقةٍ ومُتوهِّجةٍ، في سياقاتٍ جديدةٍ، ورؤىً صوفيةٍ، وأجواءٍ تجريبيةٍ، وهذه المرحلةُ رسَّخت بقوةٍ لعرامة التجربةِ الشِّعرية عند مطر، وبسالة خطابها، وأبوته لتيارٍ كاملٍ في الشِّعر العربيِّ المعاصر، أغرى الكثيرين بالاغتراف من ينابيعه، وتبدأ هذه المرحلة بديوان: "والنَّهر يلبس الأقنعة"، وتصل إلى ذروتها في ديوان: "أنتَ واحدها وهيَ أعضاؤك انتثرت"، ثم ديوان: "رباعية الفرح"، ويتَّسم الخطابُ الشِّعريُّ، هنا، بالإزاحة اللغوية، والاستعارة المدهشة الكثيفة، وتدافعات اللغة الجزلة المتوهِّجة، والمجاز الكثيفِ، والإيقاع الحادِّ المتنامي، والرؤى الكُلِّيَّة الكونية، والأبعاد الصُّوفية المتشابكة مع الأبعاد التَّاريخيةِ والفكريةِ، والنَّسيج اللغويِّ الحاشد، والغياب في الحالة الشِّعرية الكثيفة، غيابًا صوفيًّا، وثمة ولعٌ واضحٌ بعمليةِ الخلْق.

ومن ذلك نقرأ من ديوانه (رباعية الفرح):

"طينًا من الطِّين انجبلتُ ففي دمي المركوز من طبعِ التُّرابِ الحيِّ:
فورةُ لازبٍ، وتخمرُ الخَلْقِ البطيء،
ووقدةُ الفُخَّار في وهج التحولِ، وانتشارُ الذَّرِ في

عفيفي مطر شاعرٌ صاحبُ تحوّلاتٍ فارقة، وقد مرَّ بثلاثِ مراحلَ شعرية أساسية؛ تكفي كلُّ واحدةٍ منها دورة حياةٍ كاملة لشاعرٍ كبيرٍ، وبها جميعًا ظلَّ أحد أبرز وجوه الحداثة الشّعرية العربية،

حريةِ الحُلمِ، انفراطُ مسابح الفوضى حصى،
وصلابةُ الفولاذ فى حدقِ الحجارة واليواقيت
انخفضتُ بنشوة الحمى، الأوابد من وحوش
الطَّير تحملنى وتمرقُ...
فى حواصلها أُعاينُ محنةَ
الملكوتِ والأرضَ الفسيحةَ..
خفةٌ تعلوا ورفرفةٌ تسفُّ، وبابُكَ الفَلَكُ
المدوَّرُ يا أبى ورتاجُكَ الطِّينىُّ والقُفل الحبالة والشَّراك،
وهجعة الأطيارِ إنْ حلَّ الظَّلامُ- على الشَّواهد-
فوق صبَّاراتِ قبرك، صوتهنّ بكلِّ معترك الجواءِ
ومُجتلى الدمِ والمنام هو النداءات الخفيَّةُ من
ترابك والمخاطبةُ العصيَّةُ من تُرابى"(٣)

وبعد أن وصلت هذه التَّجربةُ إلى أقصى إحكامٍ تقنىٍّ للخطابِ الشِّعرىِّ- عبر ديوانينِ هما الأنضجُ والأعمقُ فى مسيرة الحداثة الشِّعرية، هما (أنتَ واحدها وهىَ أعضاؤك انتثرت) و(رباعية الفرح)، دخلتْ منحنىً جديداً بتجدُّدِ الوعى السِّياسىِّ فيها، تحت تأثير تجربة الاعتقال المريرة. وقد نجا بالفعل الشِّعرى هنا من مزالقِ المرحلة الثانية التى علا فيها الخطابُ الأيديولوجىُّ- أحيانًا- على الخطاب الشِّعرىِّ، فثمة تشكيلٌ شعرىٌّ رصينٌ وهادرٌ ومُحكَمٌ وشديد التكثيفِ، يشى بخبرةٍ كبيرةٍ فى إنشاء خطابٍ شعرىٍّ خاصٍّ وزاخرٍ، ظهر هذا جليًّا فى ديوان: "احتفالات المومياء المتوحِّشة".

وأعقب هذا الديوان، ديوانُ "المنمنمات"، عاد فيه إلى شعرية المرحلة الثَّالثة، وبدا فيه- من الملامح الجديدة- الولعُ بالبناء الدِّرامىِّ، وجماليات البنية السَّردية، والتكثيف الشَّديد للغة وللصُّور الشِّعرية.

وقد تحول المشهد الشِّعرىُّ- فى أوائل تسعينيات القرن الماضى- تحولاً شبه كاملٍ، إلى (قصيدة النَّثر)، ولكنَّ عفيفى مطر ظلَّ يلقى نفس التقدير لمشروعة الشِّعرىِّ المتنامى؛ قناعةً بأن القضيةَ الأساسية ليست قضية شكل؛ بل قضية شعر أو لا شعر.

وظلّ أكثر شعراء جيله تواصُلاً مع الأجيال التَّاليةِ، وبرحيله يكتملُ قوسٌ شعرىٌّ كبير.

الهوامش:

١ـ محمد عفيفى مطر، الأعمال الشِّعرية جـ١: مجمرة البدايات، دار الشُّروق، القاهرة ط١، ١٩٩٨، صص: ١٨٧، ١٨٨، الطبعة الأولى؛ طبعة مكتبة مد بولى، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٤.

٢ـ محمد عفيفى مطر، كتاب الأرض والدم ط٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧، صص ١٠٣، ١٠٤.

٣ـ محمد عفيفى مطر، رباعية الفرح، دار رياض الريس، لندن ١٩٩٠، ص ٩٨.

شهادات عربية

فريد أبو سعدة

أكبر شعرائنا بعد صلاح عبد الصبور



عفيفى مطر شاعر البصر والبصيرة، شاعر الرؤيا والموقف، وقد دفع ثمنًا لا يقدر عليه الكثيرون من أجل قناعاته، ثمنا من التغييب المنظم والقتل المعنوى والاضطهاد، بل والملاحقة والاعتقال و التعذيب.. وعفيفى حالة من الحالات النادرة التى تضطر السلطة، والمؤسسة الثقافية فيها، إلى أن تمنحه، وهو خصمها، أرفع جوائزها رضوخًا لقيمته فى الحياة الثقافية، فى مصر والعالم العربى، كما اضطرت إلى وضعه فى لجنة الشعر، حيث تشرفتُ بزمالته لمدة سنوات ست، واستقال عفيفى من اللجنة، بعد المخالفات التى صاحبت حصول حجازى على جائزة الشعر، وجرحت الموضوعية، التى كان ينبغى الحرص عليها، عفيفى أكبر شعرائنا بعد صلاح عبد الصبور، وكان مع أمل دنقل ومحمد ابراهيم أبوسنة أهم الوجوه الشعرية بعده.

بورتريه

إلى عفيفى مطر

كانِ منحنيًا مثل قوس قُزَحْ
قابعًا كالخرافة
ثَمَّ غموض
يحيط السبيل من الدمِ حتى الحجرْ

***

رحتُ أنظرُ آيةَ هذا النبيِّ :
قبيلاً من الناسِ صاروا نخيلاً
وأحصنة
لحظةَ الوثب
صارت تماثيل من فضَّةٍ
وطيوراً
تصير مساميرَ مرشوقةً في المدى
كان في الليل يأخذ سمت النبيين
تجفلُ سيّدةٌ
وهو يمضى بشعرٍ مضيء
وتجفل في البار منه الزجاجات
كانت تميل بأعناقها عنه
هاهو ذا
يحجل الآن بين الموائد
يصرخ "ياويلكم"
داهنا صوته بالمراهم
والعشبِ

***

كان نبيًّا
ينام على الطحلب الساحليِّ
ويحشو وسادته بالحروف الطريّة
آيته أن يرى
وعلامته أن يفكّ البلاد إلى أحرفٍ
تتعلّق فوق الوجوه
ويطفو الكحولُ بها في المكان

***

كان يُخرجُ من قلبه علبةً
أثقلتها النقوش
ويفتحها بيننا
فينطُّ النبيون فوق الموائدِ
يلهون فوق الزجاجات
أو يقفزون على قطع الثلجِ
كان ينادى بأسمائهم
واحداً واحداً
رامبو
مالارميه
لوتريامون
هنرى ميشو
دالى
فإذا اصطفتْ الأنبياء كهرمونيكا
يبدأ العزف منفردا
ثم يبكى
ويبكى
إلى أن يهاجر من دمعه
قافزاً في كؤوس المحيطينَ
تبتل
أجسادهُم بالدموعِ
وبالخمر
يقتربُ المشهدُ الفذُّ من قمةِ الانفعالِ
وينفتح البحر
كان النبيُّ المراوغُ
يخلع عينيه في طبقٍ
ثم يشرع في مسحِها بمناديلهِ الورقيةِ
ثم يقوم

***

هامش:
لم يكن اسم هذا النبيّ الجميلْ
مدرجا في الدليلْ
غير أن على خشب المائدةْ
كان تحت نحيلٍ بمقدارِ اسمٍ
يلوحُ كنقشٍ بهى
قديم.

فريد أبو سعدة

شهادات عربية

مراد السودانى (فلسطين)

الغنىُّ بالكفاف والمنازل الكفء

وإنى لفى خُسْرٍ مبين وقد رحلتَ ودون حتى الوداع، سألمّ غلالة الحزن بعدك وأنعفها عاليًا فى سماوة هذا الزمان الكيّاد، إذ هى شباك النذل الموت ترخى سدولها وأسدافها الموحشة عليك أيها النفرّى الجديد، ويا آخر الشعراء الملوك الذين لا سلطة لهم على أحد، ويا سادن أركان الشعرية المصرية المعاصرة.

لا يكفى أن نعلى قنطرة الوجع راية على قبرك الشهم، ولا يكفى أن يبرجم الحمام مدوّنات الفقد فى حقولك التى آنستها وشغلتها حرثاً وزرعاً ومكابدة تليق بيديك الكريمتين وكدحك النبوىّ، هى ذى المروج على شساعة الخسران تطلق أحلام الطفولة، وتهدهد الأسئلة الظماء للفرح ومكاتبة الفجر ومساءلة الليل إذا أغطش، إذ كنت تفتح شبابيك التأمل باقتدار.

فتفور جمهرات النحل فى غريد بعيد معلنةً الانتصار للحياة التى أحببتها، كريمة، حرّة، ورزقك من عرقك وفيض براح الخير العميم فى زمن التكالب الكاذب والتهارش الناهب، والانحناء المهان على عتبات الأخضر الماكر، وممالأة الصغار ومسالمة الأدعياء ونخاسى الكتابة.

ولا يكفى أيها المفرد الجمع وسليل جرأة الحق والعمل بصدق؛ أن تجوح ذئاب الوعر كمداً ولوعة على ذهابك المباغت، وأن تهدل شجيرات الخسران نَدْبًا وحَدْبًا على شاهدة القبر، ليكون برق رحيم وهَلَلٌ

"ثقلت علىّ عباءة الدم والرماد"
محمد عفيفى مطر

سماوىّ خَضِل يندّى الغياب.

إنها مرارة اللسان وغصّة فى الحلق يا شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، وإذ أنفث حنظل الكلام، أمزّق قلبى بأشفار الندم، وعويل الفجاءة، ودهم الويلات، وفجائع الدهر التى داورتك وناورتك فكنت صيدها الثمين.

أذكر العام ٢٠٠٥ عندما قام بيت الشعر الفلسطينى بالتعاون مع اتحاد كتّاب مصر بتكريم الراحل الكبير محمد عفيفى مطر لبلوغه السبعين، لقد كان لهذا التكريم وقعه الخاص فى قلب عم عفيفى كما

كنت أحبّ أن أخاطبه، وإذ أسوق قطعان الذكرى أمام باصرتي، حيث قرّر بيت الشعر العام ٢٠٠٥ إنجاز عدد مزدوج من فصلية بيت الشعر (مجلة الشعراء)، لأخاطبه من فلسطين، وكان حائراً، مَنْ هذا الصوت الذي يأتي من فلسطين ويصرّ على تكريمي، كان لسان حاله وبخلقه الجم يحيلني إلى صديقه الشاعر محمود قرني ود.شوكت المصري زوج ابنته رحمة لمتابعة الملفات، لم أك التقيت عفيفي مطر إلاّ في مهرجان المربد الشعري ببغداد قبل أن تقع في يد الغزاة واستطالاتهم، تعرّفت إليه حينها وأبلغته أنني تربيت على شعره، وأنني مهتم بتجربته، لقاء عابر ليس إلاّ.

وعبر الاتصالات الهاتفية كان يحاول تذكّر شخصي، وفشل تماماً، وتنجز المجلة وديوان (صيد اليمام) للفتيان.. وأحملها إلى معرض الكتاب بالقاهرة، تواعدنا على اللقاء في خيمة المعرض، توجهت إليه، أميّزه ولا يميّزني، أعانقه بحرارة، وأضع المجلة والكتاب بين يديه. فرحٌ غامرٌ شعّ بين عينيه، وشعرت أن قلبه بين يديه: "أموتُ مرتاحاً الآن، لقد كرّمتني فلسطين"، يقول، كان ثمّة دمع يتلامع وكبرياء الكبار يتدافع سباعاً صائحة. كان مهجوساً بفلسطين. سألته: لا تظهر في كتاباتك بلادنا. قال: "أعيشها وأتمنى أن أكتبها شهيداً، لو تحرّرتْ لآتيها حاجّاً على قدمي، هذا نذر".

هكذا كان عم عفيفي الحقيقي الأتم. ويكون التكريم في اتحاد كتّاب مصر، عيد ميلاده السبعين. تجاوز سبعين دقّاقة الرقاب كما تقول العرب، ومن يومها كلّما هبطت مصر ينزلني في شقته ويمنحني مفتاحها، أسوة بأصدقائه الشعراء العرب الذين كانوا يعرفون شقة عفيفي التي بات اسمها (بيت العرب).

مؤخراً، ولمناسبة اجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، هاتفته وبي شوق للقائه، أصرّ عليّ قبلها للإتيان لمصر، وكان يلحّ عليّ بالحضور، لم أك أعلم أنه يستعد للرحيل، جاء صوته متعبًا حانيًا. كان في قريته، قلت له: لا تتعب نفسك، قال: سآتيك بعد يومين. هاتفته بعد يومين لم يرد. عدت إلى فلسطين وهاتفته: كان صوته يتلجلج، حزن عارم يتقطر في الحلق، وكان متألمًا لأنه لم يتمكن من المجيء، ولم يعلم ندمي للعودة دون رؤياه، الندم الذي سيبقى معلّقًا في عنقي وإلى الأبد، تماماً كندمي لعدم رؤيتي وتعرفي للشاعر محمد حسيب القاضي.

الواحدة ليلاً أول من أمس، يدهمني رحيله، أعزّي شوكت المصري ورحمة وأختنق، يحقّ لي البكاء، النوّاح على شاعر فارس ومناضل، وشاعر ملأ الخريطة الشعرية وشغل بمقولته الناس. قال لي شوكت: عندما لم يتمكن من رؤيتك طلب مني أن أعطيك مفتاح شقته، وقال: إذا مت أبلغ مراد السوداني عندما يأتي مصر أن يأتي للشقة ولا ينزل في فندق.

فأي وفاء لنفرّي الصعيد والشاعر المظلوم وهو على فراش مرضه وصيّاده الموت في مكان قريب، ليتذكر شابًا قرويًا فقيراً لا يملك سوى مقولته في ريف رام الله في قرية دير السودان. في رحيله الدرس الأعتى والأشد: الوفاء في الزمن النذل: "بس الوفا ع الحر".

"في تلويحة الوداع أقول: حياتي مغسولة بعرقي، ولقمتي من عصارة كدحي وكريم استحقاقي، لم أغلق بابًا في وجه أحد، ولم أختطف شيئًا من يد أحد، ولم أكن عونًا على كذب أو ظلم أو فساد.. اللهم فاشهد".

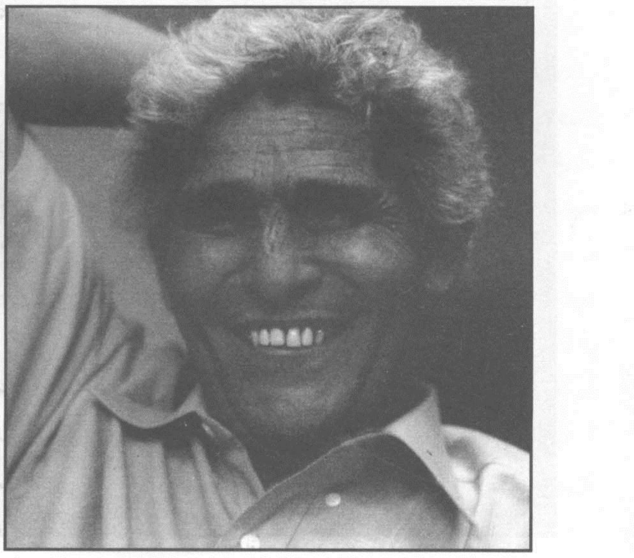
فقد كنت ما قلت وقلت ما كنت، حرًا كريمًا أبيًا عليًا شاعرًا يليق بمقولته واسمه.. شهدنا ونشهد.

وسلام على روحك في الأولين والآخرين حتى ترضى، ولك وردة الوفاء لأنك جدير بها وأنت صاحبها، وقد خذلك الدهر "الذي ناسهُ ناسٌ صغارُ".

موسى حوامدة (الأردن)

حمل عصا الريح ورحل

تعرفت إلى محمد عفيفى مطر قبل أكثر من عشرين عامًا، فى أحد مهرجانات جرش. وفى مهرجان المربد عام ٢٠٠٠، كنا برفقته حين وضع إكليل الزهور على تمثال السياب فى البصرة. كان الراحل شاعراً حقيقيًا: كان يتصرف ببساطة داهشة، وبنقاء عجيب، وبلا عقد، ولا تكلف. كان حاد النظر، حاد المزاج، وشاعرا رافضا لا يقبل الدجل والتدليس، وينفر من كل سلطة، ومن كل مثقف لا يحترم نفسه. لم يسعَ إلى منصب أو مكسب مالى، أو موقع ثقافى: فلم يسبق له أن وقف إلى جانب مصلحته الشخصية على حساب قيمه ومبادئه وشعره. لذلك كان صوته المعارض يجلجل، دائماً، حين يرفض ما يذهب إليه الكثيرون فى الأوساط الثقافية العربية، وفى الساحة المصرية، وفى لجنة الشعر أو فى اتحاد كتاب مصر، أو حتى فى جلساته الحميمة والبسيطة.



وفى زمن تكسرت فيه النصال على النصال، كما يقول أبو الطيب، وتساقَط الرجال تساقُط الجراد الميت، ظل محمد عفيفى مطر شامخًا، لم يهادن ولم ينحن ولم يركع. ورغم إنه اعتقل وعذب تعذيبًا قاسيًا ومرعبًا بعد الغزو الأمريكى للخليج، عام ١٩٩١، إلاّ أنّ التعذيب لم يورثه سوى الصلابة والتمسك بمبادئه، بينما سال لعاب كثيرين من أجل مكاسب تافهة وسخيفة.

دافع عفيفى عن العراق دفاعًا مستميتًا. لم يقف مع نظام العراق، ولم يستفد كما استفاد كثيرون وقلبوا ظهر المجن، ودافع عن فلسطين ودافع عن الحلم

المصرى والكرامة المصرية. وكان يعشق الأطفال، وخصص لهم العديد من كتاباته، لا بل كان - آخرَ مرة قابلته، فى معرض الكتاب الدولى بالقاهرة، قبل الأخير - متحمسًا جدًا لما كتبه للأطفال.

كان صوته الشعرى متفردًا، وكان بناءً مستقلاً. هضم الشعر العربى القديم، والفلسفة، والفكر العربى كله، ووصل إلى قناعة بجفاف الشعر العامودى، ودخل فضاء القصيدة الحديثة بفهم وبعد نظر. لم يتكئ على أحد: لم يكن إلا صوته الخاص، وأسلوبه المتفرد. ورغم اعتراض الكثيرين على غموضه، إلاّ أنه كان يؤمن بأن الشعر ليس مقالاً نثريًا عاديًا، وكان يبنى صورًا شعرية متدافعة وقوية، وهذا ما كان يرهق قارئ شعره العادى، حيث لا يحتمل الغموض والتكثيف لديه. وبرغم أن كثيرين من الشعراء غرفوا من شعره، واعتمدوا، عليه وسرقوا من قصائده، فإنه لم يكن يبالغ فى المسألة، وكان يقول: هذا يكفينى. حتى إن أحد الشعراء المصريين قرأ، ذات مرة، قصيدته بوجوده، فقال له أحدهم: هذه قصيدة مطر. فردّ، بلا غضب: هذا يكفينى.

ظل صاحب موقف، رافضًا قبول الهدايا والأعطيات، وتدخل الدولة لعلاج المثقفين فى أواخر حياتهم: فقد رفض العلاج على نفقة الدولة، وحاول إخفاء مرضه عن أقرب الناس له، حتى إنه - فى الآونة الأخيرة - تكتم على حالته الصحية، وطلب أن يدفن فى وضح النهار، وليس فى العتمة.

وإذا كان الموت حقًا على كل بنى آدم، والسعى للحياة يتطلب تقديم العديد من التنازلات، والعمل لتكريس اسم الشاعر يتطلب إقامة العديد من العلاقات مع المؤسسات والمنابر، فإنّ عفيفى ظل بعيدًا عن التنازلات والمساومات والمجاملة، حدّ أنه لم يطبع فى مصر الكثير من مجموعاته وكتبه. وعندما بودر إلى طباعة أعماله الكاملة، فى مصر، أسوة بغيره من الكتاب المصريين، ألغى المشروع فى آخر لحظة.

كتب الراحل جزءًا من سيرته فى كتابه "أوائل زيارات الدهشة - هوامش التكوين"، ومن خلال هذا الكتاب يمكن التعرف أكثر إلى سيرة شاعر ملىء بالغضب: سيرة البساطة التى دفعته إلى حب الفلسفة والشعر والغموض، والعيش فى جنة الكرامة. لم يأخذ حقه حتى فى بلده، ورغم رحيله البسيط بساطة حياته وسيرته، فإنّ أثره فى كثير من الشعراء سيظل بارزاً. وبالنسبة لى، فلن أنسى مشهد الوداع الأخير فى القاهرة: إذْ - بعد أن تلاقينا أيامًا عدة، وبعد جلسات بسيطة جمعتنا فى معرض الكتاب، وبحضور بعض الأصدقاء - حمل عصاه كأنه يحمل الريح، ومضى بخفة شاعرية، كأنه يطوى بلادًا تضيع من بين يديه لكنها تتجمع كاملة فى قبضة يده وصدره..

قصائد

يسرى خميس

قبل سقوط الأمطار

أين اتجاه الطير
لايهمنى
ولاتثيرنى أسئلة المطر
لكن
هذا الفزع الغريب
فى أعين الطير
يشدّنى

الطبيعة تفعل ما تراه فى صالحها

رغم الخريف المر فى شطآنى
لم يحضر السمان
هذا الدقيق الأبيض المدلوق فوق الشط
حظى - حبنا
جمعته برمله وملحه وسرت
خبز الليالى الجائعة

لم أغلق الباب

لم أغلق الباب ولم أفتحه
لكننى تركته مواربًا
وهكذا يزورنى القمر
حين أودّ أن أكون وحدى
ويدخل الهواء مثقلا بالصدفة
يبعثر الأوراق ما خططت للمستقبل
فالاحتمالات جميعها مباحة
كالحب
أو كالحرب
أو كالقتل فى بوليفيا

يا فرسًا من النحاس وسط الساحة
كيف يظل هذا الفارس الشجاع
شجاعًا؟
منتصبا ممتشقًا حسامه
كيف يظل رغم هذه السنين فى مكانه؟

فى قطار الشرق البطىء

نافذة القطار
تكشف لى حدود الوهم والخطأ
نافذة القطار
تفتح لى المراعى الزرق.. وجهك الحزين والأمطار
نافذة القطار
تعكس لى أعمدة البرق كأنها صلبان
يا جثث الأحلام فوقها الغربان
يا أمنيات الأمس
أين الهمس؟



دم على نافذة القطار
عصفورة مغامرة
احترقت على سلوك البرق قالت لى:
أسمع طول الليل والنهار
أصوات المؤامرة

أغنية من كورنيليا

مؤكد، بأنه هناك فى مكان ما، من ذلك العالم شمس أخرى، أجمل من تلك التى نعرفها، وبحر، أعمق من هذا الذى نمشى عليه، رمل، حنانه على أجسادنا أكثر، شط مختلف، أقل قسوة من هذه الشطوط، يمكننا هناك أن نحب أو نموت - فى رحم العالم ليس خارجه -وأن أكون فيك حراً، كاملاً، خفيفًا، ونضراً كالصبح فى عينيك، يمكننا هناك أن نحب دون أن نحس أننا نخون، الياسمين لم يفترش شعرك، بل تدوسه الأقدام، أسود فوق الشجر الزيتون، وسقط الليمون حامضًا لم يقطف، والشمس لم تزل خيانة، والسمك المقتول، يزداد فوق سطح البحر!

كيف لنا أن نخطو؟

سن النبوة

ها هو الوقت يأتى ويفلت كالماء فى النهر للبحر يغسلنا ويروى العصافير عطشى بغيطاننا يحمل القش يخصبنا يرتوى القمح ينضج يبلغ سن النبوة - ها هو الوقت يأتى ويفلت.

سائر أنت فى البحر فوق الصخور علامات أقدامك العشب والعوسج المتفتح والضوء.. ما الذى يغسل الحزن؟ حزن الطيور التى لم تزل فوق أغصاننا جائعة؟ الطيور الملايين والبيادر تكتظ بالقمح أجسادنا والرؤى تتباعد تقرب تأخذ شكلاً رديئًا - لماذا؟ آه لولا اللصوص لكانت مدينتنا حلوة كعروس، وكنا قضينا الليالى نخيط لها الثوب والشال والمعطف القصبى، وكنا صنعنا من الوقت عباد شمس وحناء حلوى، لينقلب الوقت جسراً، فيعبر من فوقه الحب والموت والعدل والفن، ينقلب الوقت معنى - آه لولا اللصوص لما فلت الوقت!

سائر أنت فى البحر فى يدك المنجل الصدق تقطع ما يمكنك، سائر أنت فى البحر فى يدك الغلق القمح تبذر ما يمكنك.

وشم لبنان

داخلى أنت كالوشم، شىءُ أليمُ وأخضر، عصفورة فوق صدغى تساعدنى أن أرى، أن أرى اليوم أكثر، عيناى لاتكفيانى، الدخان كثيف على المجزر العربى.

داخلى أنت كالوشم، شىءُ أليمُ وأخضر، نخلة من نخيل الصعيد محملة بالثمار أهزك، ينفرط البلح الرطب الحلو، يفرش وجه الجزيرة، يجمع الصبية الفرحون لأهليهم فى الجلابيب، سعفك الأخضر الصمت يحمى العصافير.

داخلى أنت كالوشم، شىءُ أليمُ وأخضر، أسد جاء من بابل اليومْ، فى يده السيف، يحتضن امرأة عارية - ترى أى طفل سيأتى؟

داخلى أنت كالوشم، فوق ذراعى، شىءُ أليمُ وأخضر، إن أنا مت وسط المجازر أو قتلونى اللصوص السماسرة العملاء الكلاب، فاسمى هناك ووطنى هنا تحت جلدى، سيبقى ذراعى منتفضًا، تتصلب كفى تدينهم أصابعى الخمسة آلاف، تشير عليهم!

كيف لى أن أوفق

كيف لى أن أوفق بين الخريف الذى يملأ القلب والعشب ينمو على جسدى والضحايا التى تتساقط فوق الجسور إلى النهر والسلطة المستبدة والقمر الداعر الضوء فى السجن فوق نهود البغايا والموت بغتة، والجسد الدائم الاشتياق المعذب والرغبة الناقصة والملايين تسبح فى الليل تحزن فى الصمت يأكلها الوقت تنسج العمر، عمر البقايا التى تسرق الخيط، خيط الحرير القصب.

سرقوا الحلم، قلنا لنا الواقع الفج ثوبًا مهلهلاً نرتقه أقنعة. سرقوا الحلم قلنا دعونا نلملم هذا الشعير المبعثر نزرعه أرغفة وحليبًا وتمرًا وأخضر - دعونا! ولكنهم منعونا. لا، لا الظل يسقط بينهما، إنما يسقط السيف والسوط والصمت والموت.

آه لو يعلم البحر حزنى! لهاجر من شاطئيه إلىّ ليغمرنى باليقين وبالماء والشمس (سئل الطفل: ما الذى يجعل البحر مالح؟ قال: دمع المهاجر أبدًا) ودمع الملايين فى العالم المستقر القشور، آه لو يعلم البحر حزنى!

يعلم البحر حزنى ويصمت، ينساب يهرب يحجزه ألف شط وشط، الزوارق تلمس سطح المياه وترمى على وجهه الزيت والضحكات القصيرة، تعبر واهمة أنها تعرف البحر والبحث مغلق، يوهم النفس أن الشطوط هنا تتسع، تتحرك للخارج المقبل المفرح المرعب المتكرر، من بعيد تحملق مشدوهة، الطيور التى فى السماء، وتضحك لا، لا الهوى قادر أن يوضح لى بعض ما يتلبس، لا الخيال المشتت كالماء فى الرمل لا العلم لا النجم لا الحلم، هذا الذى يدعى أنه قادر على أن يحرر، يربطنى من جديد - لا الخطوط التى تقطع الأرض والكف طولا وعرضا - الإله نسانا، رمانا بصحراء ما يستحيل وما هو ممكن، بينها يسقط الجند، يعبر بعضهم ويموت، تاركًا خوذته قطعة من حديد ونور، شاهدًا أن ما يستحيل ممكن، نحمل الجند قتلى وجرحى ويغمرنا الحزن والدم، نمشى على جسد العالم المستقر القشور ونصرخ: لا يكفينا أن نلامسه بالحذاء!

التزاوج والعمق والنور والنار والماء والطين، ليس التماس وليس التوازى، الدخول الخروج الدخول الدخول اختراق القشور التى تستقر على جسد العالم السمكى.

حذفته يد الله

مهدى بندق

لعلك متّ
لعلك مازلتِ
وهل غيرُ هذا وذاك احتمال؟
وأما أنا – النسخةَ البشريةَ من ما تجليتِ فيه –
فأذهب للنفى، لم يختلسنى الزمانُ
ولستُ له بالمخالس
تضيق الصحائفُ باسمى على سطح تاريخها المتجمد
لا أصل لى،
بل ظلال يلوطُ بها الرملُ، والريحُ قوادةٌ
ولا فعل يصدر منى
وكيف أردُ الفواحشَ عن أهل بيتى
وهذى الشقيقاتُ يصرخن فى شبق اللبؤاتِ السجينات،
بينا رجالُ القبيلةِ يستأجرونَ،
يدورون فى نورجٍ لا يضخ مهور الصبايا
وفى آخر العمر يستسلمون، الزرائبُ تلفظهم، والضباعُ
تحيط بهم فى ظلام الروامس(١)
***
فمن أين جئتِ مسافرةً عبر هذا الخراب العميم
تدبين فوق الشظايا وخشخشةِ النبتِ، تشهقُ
أوراقها حاملاتُ الأجنحة، من طعنات القتاد(٢)
وأنت تصرين أن يكتسى الكونُ منك رداء التناسق
فهل تذكرين الذى مدَّ إصبعه فى شقوق الجدارِ
يربتُ ثقبا تخذتيه بيتًا
له فيه حق ارتفاقٍ قديم
فيمشى جوارك تلتمسان البقايا معلقةً فى نيوبِ المزابلِ
مدفونة فى رمادٍ يطالبنا بسداد الرسوم
***
هناك تعلمتُ منك الصمودَ أمام عماليقنا الزاهرة
يجلسون بطاولةٍ من جماجمنا
يسكرون، ومن دمنا يطلبون المزيدا
تعلمتُ كيف تكون الردودُ على ترّهات المساخيطِ
يستصغرون، ويغروننا بالرضاء الكذبْ
هناك اشتبكتُ بمشيتك البرزخيةِ
فوق خطوطِ الوجود المؤقت، أسمع دقاتِ رعبى
وهمسَ البلاءِ الذى يقترب



فهل كنتُ نفسى، وليس سوايَ، أنا سائقًا للبلاءِ
وهل كان ذاك حذائى
لك القولُ يانملةَ الشعر،
والصفحُ لى فى القصيدِ المكابر
لنا ما لنا من عُضال الكهانة أو
من رسيس(٣) الدواءِ
فأين الفرارُ من الذات والخِلقةِ الماكرة
... ...
لعلى أنا واقف والحوادث تجرى
وكل الذى مر بى
حذفته يدُ اللهِ من دفترِ الذاكرة

هوامش:

١- الرياح التى تدفن الآثار

٢- الشوك

٣- الإشاعة الكاذبة

عبث

◆ محمد عبد الستار الدش ◆



ها أنت تسرجُ بسملاتكَ
والطيورُ البيضُ
صلُبكَ
تستغيثكَ
من نعيبٍ
يسرقُ العشَّ الجميل
(لا تشعل الآن التحوقلَ،
فالطيورُ البيضُ
صلُبك
جردت من ريشها)
ها أنت تفترش التقهقه،
يرتديك فلا تفيقُ،
وفوق رأسكَ
ناعبات
أبرقت أظفارها
من غمدها
«عبثاً تفيقْ!»

مياه مجللة بالأحمر

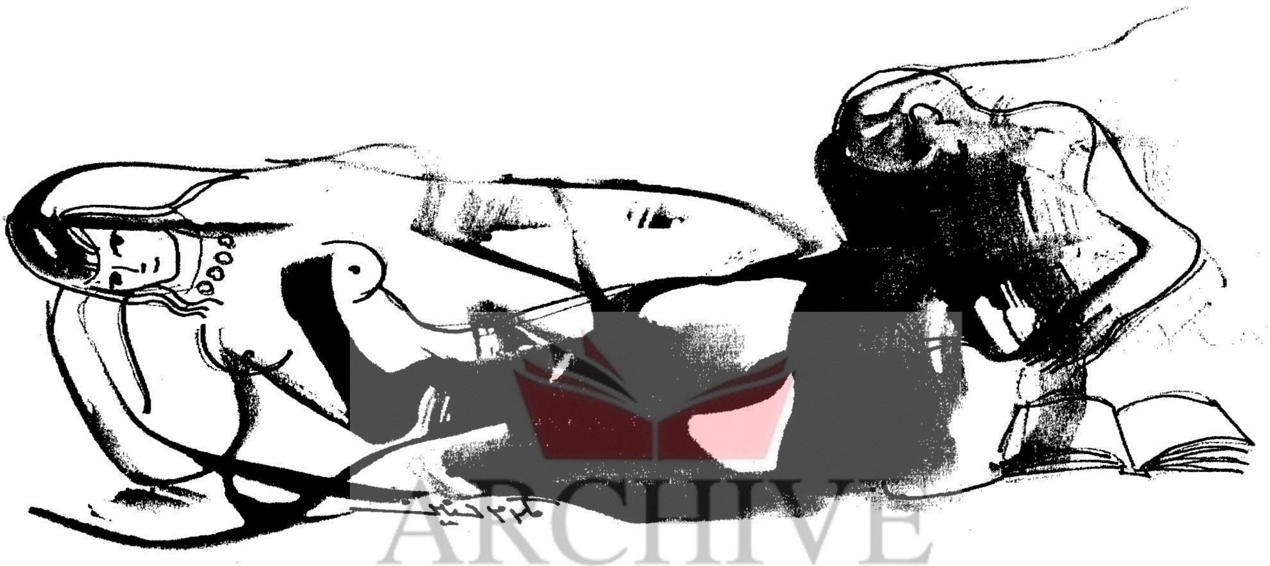
مؤمن سمير

الضربةُ كأنها بحيرةْ
ومكانها الذراعُ من أعلى
على جانب السد..
كذلك يمكن قنصها
على الساق
تتحرك بحذر
وتستعير روحَ ذئب مُخضرم.
من يومين
كان تخيلها وشمّ صوتها
هو المتاحُ فقط..
أفرد الكدمةَ
وأسد ملاعتها
من الأربعة جهات
فتسقطُ فى القلب
ويصفق الجمهور
وتطفُرَ دمعةٌ من عين فتاةْ..
وقتها
كانت الضربة تبتسم
تستبدل خوفَ الطيرانِ
بالثقة
وتحتاَر أمانها الملونَ
وترتدى ريشاً
يُمكّنها
من العَدْوِ
والغناءْ
هل- بعد هذا كلّه-
تخشى السكينَ التى تناوشها
جنب صورة الأب المنتحر؟!
الضربة تقلبُ ملامحها
وتختبأ من المراكبْ..
وتزور المكانَ ليلاً
وتغسل الأحلامْ..
كذلك يمكن النقاش
مع صمتها
قرب الجيران الكذابين
فى نشيجهم
فادعوا لها يا رفاق
بالراحة
ورسمِ شيخوخةٍ
تليقْ..
ادعوا لها
وانتم تختبئونَ
ركلةً خبيثةً
لقلبها
الكبير..

المنازلة

◆ عمارة إبراهيم ◆

هل لك أن تنامْ..؟
أنت الآن على الشاطئ
بين البحر وبين الأزمنة التى
لاتعرف عنها غير أنها
تأخذ العمر فى رواية باهتة
وربما فى صدفة
ترمى بلحظتها على هذا الشاطئ
الفقير من البطالة
والمثير فى ترميم الحياة..!
كنت أجلس فى شرفة
فى مدينة النهار الطالع ضد مزمار الموت
أقتحم وجوه الشعراء فى موكب الرفض
والحوار مع النمل
والبحث عن الأبراص المختبئة
فى التجاويف والشقوق
والغبار المنهزم تحت سقف البحر
هنا فى مدينة النهار الطالع ضد مزمار الموت
كنت أبحث عن بهجة
أحطها على ثيابى
تصعد بين أوراقى
أستأجر روحها هناك فى أساطيرى
وأمد نظرتى فيها
لأقطع المسافات والفراغات
باحتراف
واشتهاء
مثل العاصفة
الشاطئ هنا فى مدينة الألوان والبهجة
يبادل الشعراء أسرار الكتب المركونة
فوق الرف
والرقص على يقين الضوء
المغطى بالغيوم
يشاكس كل البنات اللواتى يمجدن الظلام
يباغتهن أبو نواس من بيته الواسع
يشعل من حروفهن مشهدا
مختلفاً
أمام جمهرة الجوعى على الشاطئ
كنت أتلصص على بنت
من شرفتى المفتوحة على السماء
التى تراقبنى
وأبو نواس يدفع حماس الليل
بما يكفى لمغامر



محترف مثله.
والبنتُ
ترفع سترتها لأختبأ فيها وحدى
غير أن السماء التى تنجز ألف نهار
فى بقعة واحدة
وضوء واحد
لم تكف عن ملاحقتى
فى استداراته النشطة حول الشاطئ
كان أبو نواس يصعد بنشاط النحل
ويجمع من كل الأزمنة رسائل
كانت ترصدنى على الضفة الأخرى..!
غير إنه لم يفاجئنى بهزيمتى عند الشاطئ
والبنت
التى كان يحبها أبو نواس لم تألف ضجيج
خوفى.

فى عزلتى عن الزمن الذى عاشرته من قبل
وعند الشاطئ نفسه
أدركت أن لحظتى الراهنة
باقية تماما
مثل انكسار الموج
ومثل البنت التى أدركت منافستى لأبى نواس
ولم تألف ضجيج خوفى
هى الآن تعانق أنفاس مدينة الألوان والبهجة
وأنا
أنام على الشاطئ
بين البحر
وبين الأزمنة التى
لا تعرف عنى
غير التصاقى بجسد العربة
الواقفة عند المعبر هناك...!

رحلة

مجدى محمد حبيب الريس

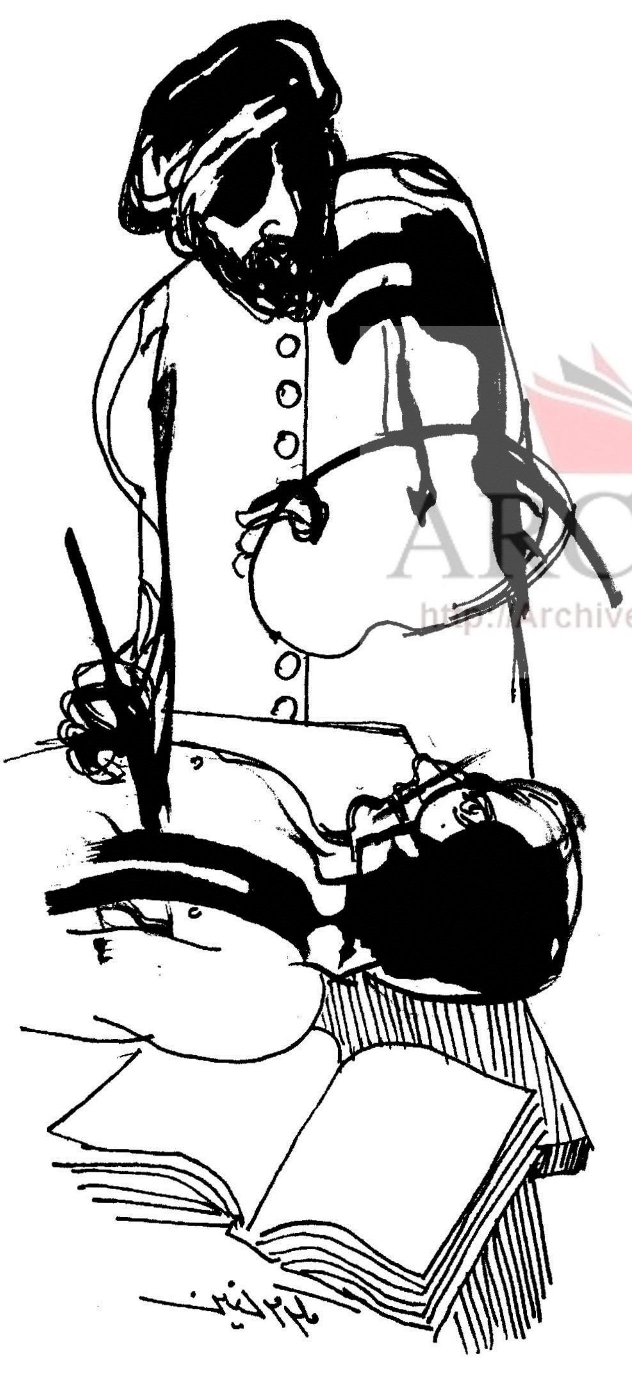
فى هيكل كأنه القطار
رأيت شيئًا يشبه الطريق
وعالمًا كأنه غريق
ووحشة تلفها الرمال
وبلقعًا كأنه خيال
وقد مضى خلالها قطارنا
يئن بالدخان
ومن خلال شرفة
تطل نجمتان
عليهما براءة
وفيهما هوان
وكبرياء ضائع
توسد الأجفان
أطلتا إلى هناك للسماء للقمر
لأنجم مزادنة بعيدة عن القدر
كأنها عشيقة لعازف خلف الحجب
كأنها من الزمان عينه المدلله
أطلتا إلى هناك ثم عادت فى ضجر
للصخر للأرض التى تمدها بكل خير
وأسبلت جفونها
نجومنا المشردة
وأسدلت شراعه
على الوجود والعدم
ونحو شىء غامض
بجوفها تارجحت
وأرسلت بريقها
لعلها تحدثه
لعلها ترى الذى
تحبه وتألفه
من الرضى، من الأمل

رامبرانت

صفاء البيلى

bonne oui
رامبرانت
بلا أية جدوى
تصير أكثر وقاحة وقسوة
والدموع التى نزفتها أثر كوارثك القومية..
جفت مؤخرا دون مبرر
وحدك..
تبحث عن إجابة لسؤال..
من أنا..؟
رمبرانت..
فوق منصة التشريح..
جسدى ما يزال دافئا
وأنت..
أدخلتنى هوة التاريخ بخشونة مبالغة!
ومبضعك يشير بشكل استعراضى
لأربطة ذراعى الأيسر التى تهدلت
رمبرانت..
لا يليق بك استخدام القسوة هكذا..
أصابعك الرقيقة ستعلن رفضها لهذه الطريقة
ستئن بانتظام لألمى الافتراضى..

رمبرانت..
سؤال غامض.. أنا!
مخلوق..
يستعصى إعادة ترتيبه.. أنا
فلتكن ناعما..
ودع الضوء يتخللنى
رمبرانت..
امنحنى كثيرا من الحميمية..
دون عسس مندسين
دون نساء معلقات على شماعة خلف ظهرك!
دون وجود مختلق..
وأنامل..
لا تمتلك سوى إيقاعها البربرى
رمبرانت..
تلاميذك السبعة..
ذاهلون..
من القبضة التى ما تزال تضخ دماءها طازجة..
وحريفة!
رمبرانت..
أعطيك فرصة استثنائية..



لتسرق معطف «جوجول» الذى اكتزته إثر توقيعه على
خاصرة
زجاجة فارغة لعطر قديم!
متوجها إلى دجلة..
رمبرانت..
لتأخذ حصتك من البكاء بعنف..
وتعذبنى
تشرب قدح القهوة دون سكر..
وتعذبنى
تبيح لى..
فوق منصة التشريح سؤالى المعلق..
سؤالك الأزلى..
من أنا..؟
رمبرانت..
أيها اللص الصغير.. المناور
سرقتنى..
وبكيت!
دعنى أخرج..
انسلخ بأدنى معجزة من التاويل.. والألم!
رمبرانت..
أيها المرابى..
يا الذى ابتكرنى بدقة
لم لم تستطع فض روحى..؟
رمبرانت..
bonne oui
أنا مثلك..
ضحية الانتظار!

مداولات الخرائط والظل

أحمد عبد الحفيظ شحاته

من الباحة الضيقة
خرجت وألقيتُ ظلّى
طاردتُه ومررتُ عليه
فأدبر
ثمّ انمحى
***
صورٌ جمرةٌ ويقينٌ محاصرُ
أرض تسافر بالروح
تلقى فضاءاتها
وتذوبُ
فضائىَ علّقته فى غيابى
يفرُّ من الحلم للحلم
تنهل فيه دموعُ النوارس
أرجوزةٌ من عجين الفراغ
انسللتُ وبالروح بحرٌ مطاردُ
يابحرُ
باضت مواقيتَهم حجرًا فى يديك
وبى مزهرُ الوقت منغرسٌ
لا يجفّ
صخورى جمرتها شهقةُ الأرخبيل
أنا مزهرُ الوقت
وجهى ممحاةُ أيامهمْ
وعيناى نافورتان من القيظِ
فى جلدهم
مفتّحةٌ كل روحٍ من البوح فىّ
لنا ما لنا ولهم ما أقاموا
بحاراً من النار
تحرقُ خطو المدى
خارج حيث هذا المطاردُ
بالروح والمستقرّ
ومنشورةٌ فى غيابى خطاى
ترجّ السموات روحى
وترسل قلبى
شبابةً
داخلُ بالخروج/ الدخول/ الخصام/ الوئام
وميض المجرات فاصلة أدبرت
وشراع البدايات
فاصلةٌ
لاتموت
فلمن تتعرّى سواحلُ هند
وترمى ضفائر أشجارها؟!
سهولٌ تطارد بالغيم أصداءها
وغمامٌ
تمزق أثوابَهُ
بالسهول
ولا شىء لا شىء
تضحك مستبكيات خطاها الخرائط
تبكى من الضحك المرّ
نازفةً
فى مرايا الذهولْ!!!

خارطة للطريق

محمد عبد الحميد دغيدي

تمضين ثانية..
وأبقى فوق «خارطة الطريق» مضيعًا
بين الطنين وشدة الإيغال قربى
«فالمسوخ الفارهات» مراوغ جريانها
ضد الرضوخ وضد شارات المرور المستباحة
عائد إبحارها رغم اتباع الغارقين لظلها.
همسا وفاصلة ودهر..
تأتى الرياح تلوكها عصفًا
وتملأ صدرَها
لتردها كبد السماء تمائما
يغدو بها
ما قد تطأ قدماك فوق الأرض
تيجانا وفضة..
ترد الثوابت كالجبال تهزها
فتصير فى رحم الحياة كنطفة
لم يأذن الخلاق بعد لمثلها
تهب الظلام المستحيل مشاعلا
فإذا نظرت إليه أعجزك الضياء..
تفد الخرائب شائهات كالردى
فتحيلها حسنا
يصارع بعضها بعضا
على شرف ابتغائه..
تعد السرائر بالمنى
فتريقها جسداً
على قدمين يمشى قبل أن
تلد الشفاه حروفها فوق اللسان..
و«الطنين» عن البداية منتهى.
وأد الزمان مفاتحه
فأصاب كل المارقين ولم يزل..
نقض العهود وأبرم الميثاق نزفًا للذى
وهن الفؤاد فأسكن الأيام أبيات القصيد..
عزف السلام على الخلائق فانثنوا
ما بينها ورجوعهم
مر الخوارج والذين تربصوا منذ الأزل..
هدم الفواصل والحدود وأودع الطرقات عمره
فاعتلى صوت العراك بمن له حق الولايه..
سكب الرحيقَ على المخارج فانبرى
كل يسابق غيره
نحو الرحيل..
أأعود بعدك شاهراً بيض المعاطف
أم سترسم بعد غيرك
ألف خارطة جديدة!!!

المندوه

فؤاد حجاج

اصحى يا صاحبى لريح العشق
وإلا حتكسر قلعك..
عاند قلبك مره بجد
روض ف عناده، لما يطاوعك
ليه مش واخد بالك
م الموج العالى الجىّ وراك
قاصد بَلْعَكْ
ما أنا شفتك لحظتها
عمال بتنقّل فى «موبايلك»
من إيد عرقانه
للتانية اللى حتعرق
ولا دارى بشىء حواليك
دى الشجرة.. كانت شيفاك بتولع
رايح جى ما دارى.. والخطوه تتوجع
والقلب المزنوق ف ضلوعك.. يتمزّع
والشارع برصيفه
حس بإن الورق الواقع
من فرع الشجرة.. كان بيدمع
والتاكسى اللى إتصور سواقه

إنك عاوز تاكسى..
إتلخبط فيك.. بص عليك فى مرايته
لقاك مندوه..
ورا ضلعك
بس اللى ملخبطنى
ووجعلى دماغى وبطنى
وفردنى وبططنى
أن إزاى الضلع الواحد
يطوى ضلوعك، ودماغك، والخطوة
الجيه من أيامك؟
دا الحب يا صاحبى فى الزمن المهزوم
مأزوم.. ملتخفن
ما هو طالع من أرض مريضة.. تحزن
وهصارحك.. لو حتى تزربن:
الأفطن
إنك تتسلطن
وتفوق لى يا فارس من أوهامك
وتفك القيد الماسك رجل حصانك

جاروف الهد

محمود الشاذلى

طالعين م البيضه يادوب..
قازحين على طرح النور
نازحين من عشش الغبشه
وبمناقيرنا النونو..
ننتف زغب الرعشه..
من جدر الريش
ونمنّى الروح على قُولة..
يا جناح منشور..
ان شالله تعيش
وسكات بيفرفر فى المناقير
ويرد ورانا آمين..

والسور كان عالى..
متحزم على وسط الوالى
ومحشر فى خرومه سحالى
الخارج جاحد مولود،
والداخل شارد مفقود..!!

كنا زمان كتاكيت
إنما فى الطبع نسور
بمخالب عور
خربشنا جدار السور..
وقبل ما يتقصقص..
من ريش الشمس غروب

انفتحت طاقه..

وبقينا بَداره ناقصهم ديك
على قد ما يدّن فى حوارى الدرب
نُرفس غيطان النوم..!!

ولسه كتير على هدم السور
كان يلزمنا جاروف حدّادى
ومين كان تامْم وقت أدانُه..
فى اللحظه دَى..؟!

لسانا بدارَه..
كان يلزمنا جاروف م العتقي..
على قد الحُوجه العُوجه يقضّى
نقدر بيه على هد السور،
ونرفع بيه أنقاضه
ولا شىء فى جراب الحيله..
على قد التيله
غير قولة حادى، بادى..!!.

ورمتنا العُوزه..
على سقط متاع
خايخ ومصدى
ودراعه مرخرخ م الأوجاع



عاشق نومته.. فى رطوبة ضل
لا لسانه بيقدر على نبش ونبس،
ولا شد مفاصله ف بقعة شمس
كان همه وبس
يغرس نابه ف بطن الدرب..!!

عاد للحلم يرقق قلبه
يمسح جوخه ويلحس عتبه
باس طراطيف رجلينا
لاجل ما نرضى ونرمح جنبه،
ونشرب نخبه
نسن لسانه ونسبق خطوُه.

ولما فتحنا الطاقه وعدَّى
قام يتوضى بعرق الدرب
غلبه الطبع، كفاه على بوزه
سجد السجده.. يقضى الفرض
ولما اتمكن نابه الهايب
قرقض، عض
وكحت الأرض

نسِّل، مزمز لحمه الطايب،
جلّط دمه ف شرخ جبينه
لزق الغايب..
عرقوب هبلُه ف رجل شيطانه
صلى وسبح للسبوبه..
قال ياما تحت القبه شيوخ
سمى الجلطه علامة توبه
شد لجامه،
وزف خريفه على الكركوبه..!!

وقبل الدرب ما يهضم وجعه
نفرت روحه من الغيبوبه
عصفت بيه زعابيب السور..
والغايب كان حاضر بدرى..
عاد من تانى يرفع راسه
ويلملم أنقاضه وناسه..
ويرمم ويصب أساسه،
ويحوط من تانى وتالت
على سكك الدايره المسحوره
مأجوره.. لجناب اللورد!!

بين ضفيرة الميه وضفيرة التراب

إبراهيم خطاب

الأرض مفتتح البداية لجهلى
مطر الميلاد بين المقابر
وصرخة المولود عود
يفرش لى متسع المسافة
فى نهر ليلى الهادر
تضرب العصافير فى صدرى
بشهوة الطيران لغصن الأرض
كل الأسامى اللى كانت فيا تتخازل
حين انتصاب السنابل
فى البراحْ الميت
تحدفنى مراياتى القديمة
بوش غير وشى
تحدفنى مراياتى الجديدة
اسكنك تانى..؟
الوش فى الوش التراب
والحلق فى النبع الخراب
وأنا آخر العذاب فى طينك
طب تصطفينى يا..
طب حفظينى إسمك الملكى؟
جايز أغيب
جوه التضاريس القديمة لرقعتى فى كفك
حتة دراع مناخير حنك ونخاع
حفنة ضلوع ودموع وبيت
كان من ورق
أضيق ببيانه كان لى
باب الأرض
تشتد فيا رغبتى فى الخلع
والبوح الذليل العاجز
جايز أغيب جوه البريق الفضى
لنهارى البعيد
يشربنى ريق الصبح اتغطى بحشاه
جايز وجايز
تحملنى روح العجايز برزخى الروحانى
ح تحفظينى إسمك الملكى..؟؟
طب خبرينى
كيف حتلقاكى ضلوعى فى غربتى
وأنا خالع الضلوع قميص الأرض
ومفركش العرض السماوى
بذنب طفل الطين
وكفوف الندى العطشانة لإيدين الشايفنى
ومش بعيد عن قربى..
فلا كل آسف بقولها له تنفع
ولا كل عنك بتعنى وجودى
طلعنا قالو لنا إيديك لم بتمنع
ولو قلت جايز أعاند وجودى
كأن اللى بينى وبينك ترابى
وكل اللى عندك ما يكفى لجودى
فوق الأريكه السوسنية السندسية

بنات من الفرش العتيق
بيحوروهم حور من النفس المزيبق
والشهد الفولازى
الصدر خد مخدة الداخل
وأنا أجهل العارفين مداخل قبته المكشوفة للصوت
الحرام
بين الدخول اللحم عربى
لى إمام
ينشطر صوته فى دواخلى
تهزنى رغمى غزالة روحى
تنهمر أسقف سماتى بيمة الرحمات
تراب العطشانين
سردابى مفتاح الدخول للدهشة
والعين البصيرة كفيفة
يكفيكمو جمر العناقيد الخرس
حين الهبوط فى الحلق
والريق الزبد
ولا كانشى لى أمى كما أمى
ولا كانشى لى أبى
كما أبى
ولا كانشى لى أنا غير..
على ركبتين الطمى والعمر الدرك
ريحت حلم الشوف نديم الروح
باح لى بسره وكنت ظانن عرفى
إنى انا عارف
طعم الكواشف فى العيون التايهة والدم البرىء
آه يا جهيل الكشف يا آنا
اللى شاف كان شاف حشانا
واللى ساكن فيا بره
تتماوج العتبات مصاطب
فى الضلوع اللينة
فيخر دمى العنبرى المولود
يسرسب فيا قيحه

كل جرح تجلى فيك
يا اللى نمت وخدت عينى
الندى عيل فى إيدى
واللاشىء نورة يضاهينى
كان هوايا فيك ترقى
ولا عشبى جمر كونى
تحت الغمامة البيضا تتقلب ملامحى
تهزنى أنفاسى فيكم
يخر منى كل طين الشمس
أرضينى الوجودى
تتقرب السموات لكمى
سنبلاتى السبع للربع الوجيع
تنشف منابع ميتى فى عيونى
تتلفت السوات لكمى
ولا كانشى فى يمينى عصايا القش
شاخت خطى الخيل العفى
بين مطلع العتبات وآيات الدخول
فى الضل والميه السعير
رمحى فى فمى آخر الممكن
مطبوقة خيمة الشفايف
ع النزيف البايت
شاراتى حافرها علوى
علوها طمى المخادع فى الهبوط
تحت عشب الجنة شبابيك إنتظارى ليك
للندى النابت حريقه فى مهجتى
للنار ومهل الغيث
تضاريس الركوع
والسجدة أطول من دراعى ليهم
لو يعرفونى فى سجدتى يا سيدى
صوتى يلملم لك حريم الحرف
فأغرف وأنحدف وأرجع كسير
شربت حريرة النبع طينة الصولجان يا سيدى
لو كنت مش خاتم ضريح القلب



بخواتم النيات
ومحفظ البنت الشقية سماتى
سماتى
كنتش عاتبتك وأنا اللى كلى لوم
إتعصفرت عصافيرك النعناعى
فوق برجى التراب
وأنا إيدى ما طالت رغيفك فى المدى
قبل السحاب
عاركتنى بجميع اللغات الممكنه فيا
عاتبتنى بمواتها الحفيف على كفى
علقت مريلة الكسوف على شوقى
ضفرت أسئلتى الجريحة
مداها بينى وبينك
وندهت لك
يا سيدى قول أنا شايف
يا سيدى قول أنا عارف
قول أى شىء
غير إن تقطع ودكم بيا
متعصبة شطوط الجحيم بالميه
مضفرة حدود النعيم بجهنمك
من قال رؤاك فى الجنة يعنى لى جنه
أنا أقول خيالى فى نارى
هى جنتك
لا مسافة الجنة لروحى تقربك
ولا عشق روحى جهنمك راح تبعدك
يا سيدى
اللحم الأخضر شهق
صفّر ضلوعى القش
هبت رياح الزلزلة فى الدم
خانتنى المخارج
طب حفظونى الإسم يا أسيادى
طب
لبسونى عمة النار الخضار

أدخلها متعصب بريحى
سكونى، مفتتح الكتاب
صولة هطول الغيم وورد المشتاقين
للعرف والسعف السماوى نبوءة الدم الشهيد
د أنا من زمانى فى حضرتك مستنظر الحاسيب
فى كف الغيب جايز تصيب
ويلملم الورق الزيتونى عورتى المكشوفة
للناس الكفيفة فى شوفى
جايز حصان الفجر يقبضنى لجامه
يهزنى فى جنبات جيوب الذاكرة
العطشانة للنطف النيازك
خضرة التشكيل، جهنم بردتى، جمر الصراط، خيام الغرقانين.
فى المد والجزر اللاهوتى، رعشة المحراب، صهيل الأمكنة
والأرض، والجبل الأخير، الأقيك، دنا بشتهيك
لو تعرف الروح إتحادها بيك
كنتش رمتنى للمدى العريان
لعيال بتلعب فى الشخاخ الطينى
لعيال ما تعرفش غير تكايات الصدر والعطر الحريمى
كنتش رمتنى للعقال المايل، لسبح الكهرمان
رافض يا سيدى، وكل طميك سيدى
رافض لحفظى إسمك الملكى
وحلملم التراتيل فى طينى لغيرى
وحمسد الطين الحرير عصافيرى
أرميها فوق وتد الجهات الأربعة
وأناديها طيرى أناديها طيرى
أناديها طيرى بإذنى طيرى
بإذنى طيرى جايز تعود
لى بإسمك الملكى

بتقابلني صدفة

◆ عبده الزراع ◆

ديما تقابلنى صدفة
فى شارع «طلعت حرب»
بنفس «أرستقراطيتها» القديمة
ومسحة السحر اللى ماقدرش يغيرها الزمن
ونفس الرقة..
والعذوبة..
بتقابلنى ساحبة كلبها الجميل «لولى».
وبتدخن..
وبتخرّج بعنف دخان السيجارة،
وكأنها بتطرد عذابات السنين
ولما تشوفنى جاى من بعيد
تقف.. تتأمل خطواتى
ولما أقرب منها تبص فى عنيا بعمق
وتسقط دموعها على خدها
ومن بين الدموع.. تبتسم
وتشاور بايدها «باى.. باى».. وتمشى
أحيانا .. بشوفها وهى ماشية بانكسار شديد
بتجرجر وراها أكتر من عشرين سنة أحزان
بعد ضياع حبها الوحيد..
وخيانة الأصدقاء
والعمر اللى فر من بين إيديها
زى قطر سكة حديد..
وكل مرة أشوفها فيها
يمر شريط الذكريات قدام عنيا
وأتمنى ييجى اليوم اللى أقابلها فيه
فى شارع «طلعت حرب»
بنفس القوة بتاعة زمان
ونفس التصميم
والحلم ببكرة الجميل.

قصائد من الشعر الألمانى

ترجمة عبدالوهاب الشيخ

فردريش هولدرلين
(١٧٧٠-١٨٤٣)

بدأ كمعجب بشيلر لكنه طور أسلوبه الشخصى الرفيع الذى يعبر من خلاله عن رؤيته عن نظريته الخاصة بالكمال الهيلينى، ولقد وجد تجسيداً لنظريته تلك فى سوزيت جونتارد، زوجة أحد أصحاب البنوك بفرانكفورت. فى عام ١٨٠٢ أصيب بالجنون ودخل إحدى المصحات فى توبنجن عام ١٨٠٦. بجانب الشعر كتب رواية، هيبريون، التى أخذت منها «أغنية القدر الخاصة بهيبريون» المضمَّنة فى المختارات.

منتصف العمر

الأرضُ ذاتُ الكمثرى الصفراء
والمليئة بالزهورِ البرية
تميلُ صوبَ البحيرة،
أنتُنَّ بجعاتٌ لطيفات،
وثملاتٌ بالقُبل
تغمسن رؤوسكن
فلى المياه المقدسةِ الرصينة.

***

يالأساى، أين إذنْ أحصلُ على الزهور،
عندما يجىءُ الشتاء،
على بريقِ الشمس
وظلِّ الأرض؟
الحوائط تقف
بكماء وباردة، فى الريحِ
تصلصل دوَّارات الرياح.

غروب الشمس

أين أنتِ؟ إن روحى تلوحُ ثملةً
بكافة مباهجك، لأن تلك فحسب هى اللحظةُ
التى أُنصتُ فيها، إلى الشمس الشابةِ
الساحرة، المفعمةِ بالأنغام

***

تغرفُ أغنيتهَا المسائيةَ على قيثارةٍ سماوية،

الغاباتُ والتلال ترجّع الصدى،
ولكنها تمضى بعيداً غير مبالية،
نحو تلك الشعوب التقيّة، التى مازالت تبجِّلها.
فانتازيا المساء
فى الظلِّ أمام كوخه يجلسُ الفلاح
هادئًا، يدخن موقدُه بما فيه الكفاية
بنغمة مضيافة تقرعُ أجراس المساء
فى القرى الآمنة داعيةً المسافرين.
***
الآن أيضًا فيما أظن يرجعُ الملاحون إلى الموانىء،
وفى المدن البعيدة بمرح تخفتُ الضجَّةُ
النشطةُ للمتاجر، تسطعُ الوجبة التى تشيعُ الأُنسَ
بين الأصدقاء فى التعاريشِ الهادئة.
***
إلى أين إذن أمضى؟ يعيش البشرُ الفانون
على الأجر والعمل، وبتقلبهم بين التعب والراحة
يثير كل شىء فيهم الرضا، لماذا إذن
لا تهدأ أبدًا تلك الشوكة التى فى صدرى؟
***
فى سماءِ المساء يزدهرُ ربيع،
تُزهر الورود بلا عدد، وهادئًا يلوح
العالمُ الذهبى، آه فلتأخذينى إلى هناك،
أيتها السحبُ الأرجوانية! وربما بأعلى
***
فى النور والهواء يتبدَّدُ حبى وأساى!-
لكن سرعان ما يهربُ السحر، وكأنما يتطايرُ
بفعل توسلاتى الخرقاء، يهبطُ الظلام، وأبقى وحيداً
تحت السماء، مثلما هى الحال دائمًا.-
***

لتقبل الآن، أيها النعاسُ العذب، كثيرًا ما اشتعل
القلبُ بالشهوة، لكنك فى النهاية تخبو،
أيها الشبابُ الحالم، الذى لايعرف الراحة!
وعندئذ تصبح الشيخوخة آمنةً وبهيجة.

أغنية القدر الخاصة بهيبريون

تتمشون بأعلى فى النور
على أرضية ناعمة، أيها العباقرةُ المباركون!
نسائمُ إلهيةٌ متلألئة
تلمس فى خفَّة قلوبَكم،
مثلما تلمس أصابع الفنانة
الأوتارَ المقدسة.
***
بلا مصيرٍ كالرضيع
النائم، يتنفس أولئك السماويون،
تُزهر روحُهم
إلى الأبد
وقد صانت عفَّتَها
فى برعمٍ متواضع،
والأعينُ المباركة
ترنو فى صفاءٍ
أبدىٍّ ساكن.
***
أما نحن فقد قُدِّر علينا
ألا نرتاح فى أى مكان،
يخورُ البشر
الأشقياء ويسقطون
دون بصيرةٍ
من ساعةٍ إلى أخرى،



مندفعين كالماء
من جُرف إلى جُرف،
عبر السنين نحو المجهول إلى أسفل.

إلى الأقدار

جودوا عليّ بصيف واحد فحسب، أيها الجبابرة!
وخريف واحد لكى ينضجَ غنائى،
عندئذ يقضى قلبى فى سلاسة
وقد أُشبعَ بالعزف الحلو.

***

إن الأرواحَ التى لم تتحصّل على حقّها الإلهى
أثناء الحياة، لن ترتاحَ أيضاً فى العالم السفلى،
لكن إذا ما فزتُ مرةً بذاك الشىء المقدّس
الذى يقبعُ فى قلبى، الشعر:

***

فمرحباً إذن، يا سكونَ عالم الظلال!
راضٍ أنا، إذا لم ينحدرْ عزفى
معى إلى أسفل، فذات مرةٍ
عشت كالآلهة، ولا حاجة بى إلى ما هو أكثر.

كلاوس جروت

(١٨١٩- ١٨٩٩)

ولد فى هولشتاين لأب يعمل طحانًا. عمل مدرسًا ثم أستاذًا فى جامعة كيل. شكلت أشعاره المكتوبة بلهجة سكان شمال ألمانيا حدثًا هامًا فى تاريخ الأدب الألمانى. ولقد وظف فى أشعاره تقنية الخرافات والحكايات الشعبية، واستلهم مواضيع أشعاره من كل ما حوله.

الصيَّاد

أنَّا الجميلة كانت تقف عند مدخل الشارع،
عند مدخل الشارع،
مرَّ الصياد بجوارها:
يا أنَّا الجميلة تحيكين جوارب زرقاء،
الجواب الزرقاء،
تحيكينها من أجلى؟

***

«أخى سوفَ يرتدى هذه الجوارب،
أخى سيرتديها،
هناك على البحر الأزرق،
أنت تصنعُ شبكتك الكبيرة بنفسك،
شبكتك الكبيرة،
وجواربَ تصل حتى الركبة».

***

إننى أصنع شبكتى كبيرةً وواسعة،
كبيرةً جدًا وواسعة،
لتصطاد سمك الحفْش الغبىّ:
أما أنت فتحيكين جواربك شديدةَ الإحكام وسميكة،
شديدة الإحكام وسميكة،
كى لاتُنْفذ أىّ روح.

***

يا أنَّا الجميلة، لو أنك حكت جوارب محكمة
مثل هذه الجوارب،
ومثلها شديدة الزرقة:
لاصطدتِ كل الصيادين بها،
الصيادين بها،
مهما كانت براعتُهم.

مفصولة

الابن كان مغرما بها، كانت ناعمةً ورقيقة.
الرجل العجوز دار حول المنزل مغمغماً: من تظن نفسها!

***

أخذتْ صرَّتها تحت ذراعها، عيناها لامعتان من أثر الدموع،
قالت للعجوز بلطفٍ وداعًا، ثم شكرت الابن!

***

مضت حول ناصيةِ السور، ثم جلست على الحجر.
العجوز دار حول المنزل مُغمغمًا، وابنه وقف هنالك



دامعَ العينين.

الحب سيجد طريقة

ليس هناك قناةٌ بالغةُ الوسع ولا حائطٌ شديد الارتفاع،

إذا ما كان هناك اثنان مُتحَابان، سيتلاقيان رغم كل ذلك.

***

ليس هناك عاصفةٌ بالغة العنف، ولا ليلٌ بالغ السواد،

إذا ما أراد اثنان أن يرى أحدهما الآخر، سيفعلان

ذلك بسهولة

***

هناك على نحو ما ضوءُ القمر، أو نجمٌ ساطع،

هناك على نحو ما شمعة، أو ضوءٌ وفانوس.

***

هناك على نحو ما سلَّم، لوح خشب أو جسر:

إذا كان هناك اثنان متحابان - هناك دائمًا طريقة.



امرأة وكلب

◆ إسماعيل بكر ◆

فى غبشة المغربية، خرجت من منزلها مصطحبة ابنتها ذات الأعوام الثمانية.. سارت فى طريقها إلى حيث ينتظرها.. عندما اقتربت من المسجد الشهير، وجدته يقف بجواره مستنداً إلى دراجته القديمة.. عيناه تدوران فى قلق بحثاً عنها بين القادمين، ثم امتلأتا بنظرة فوز بمجرد رؤيتها.

اعتدل فى وقفته وهى تقترب منه، بادرته قائلة:

- إتأخرت عليك؟

رد فى نشوة:

- أبداً، مواعيدك دائماً مضبوطة.

حاول أن يداعب الطفلة، لم تستجب، وابتعدت عنه فى جفاء ملتصقة بأمها.

نظر إلى الأم قائلاً:

- البنت دى بتكرهنى ليه؟!

ردت بسرعة:

- كبر مخك، دى طفلة.

انطلقا يسيران جنباً إلى جنب، والطفلة ما تزال تحاول الاختباء فى جلباب أمها.

سيطر عليهما الصمت، بينما عقل كل منهما يعمل بكل قوته.. استعادت تلك اللحظة عندما حضر إليها فى مقر عملها صباحاً، ليخبرها بأنه اتفق مع خفير إحدى المدارس التى تبنى حديثاً، ويقوم هو بالعمل فيها بعد الظهر كمساعد بناء، على أنه سيحضر وزوجته ليجلس معه وزوجته جلسة عائلية، لتقوية الصداقة بينهما..

وأكد لها أن الأمر لن يستغرق أكثر من ساعة زمن.. تذكرت كيف أنها وافقت سريعاً بدرجة أدهشتها هى نفسها، بل وأرادت أن تسهم فى نجاح تلك الزيارة العائلية.. فقامت بطهو فرخة وأحضرتها معها هدية لزوجة الخفير.

سار وعقله يعمل بقوة، فلقد استطاع أن يقنع الخفير بأنه سيزوره زيارة عائلية هذه الليلة بصحبة زوجته.. قبل الخفير هذه الزيارة مسروراً، فهو غريب، جاء من أعماق الصعيد مع زوجته، جرياً وراء لقمة العيش، ولا يعرف فى هذه المدينة سوى مقاول البناء، وبعض العمال، ولا بأس من أن تتوثق علاقته بأحدهم.

كانت المشكلة التى تقابله هى كيف يستفيد من زيارته للخفير هذه، ويحقق غرضه الخفى؟ فالخفير وزوجته يقيمان ليل نهار فى حجرة وحيدة مؤقتة بنيت على عجل داخل سور المدرسة لحراسة مواد البناء ومعداته، ولا يغادرانها وبالتالى لايغادران المكان كله،



خاصة فى الليل، وهو لا يستطيع أن يحقق أهدافه إلا بطرق ملتوية، فكيف يستطيع، كيف؟ فجأة خطرت له فكرة رآها جيدة، فعزم على تنفيذها.

وصلا إلى المدرسة، وجدا الخفير جالساً أمام الباب الذى يتوسط السور الملتف حول المبنى، نهض مرحباً، اجتاز بهما الباب للداخل حيث الحجرة المتواضعة ملتصقة بالسور بجوار الباب، مفروش أمامها سجادة قديمة، بالإضافة إلى كنبة خشبية متهالكة.

نهضت زوجة الخفير التى كانت تجلس على السجادة القديمة، وأمامها براد الشاى الأسود، مرحبة.

كانت ما تزال واقفة قرب الباب الخارجى، طلب منها الدخول وهو يقدمها للخفير وزوجته قائلاً: «أم كريم» مراتى.

تقدمت لتسلم عليهما بينما ابنتها مازالت متعلقة بها.. استقبلتها «أم حسين» زوجة الخفير فى ترحاب شديد، وداعبت الطفلة التى كانت صامتة تماماً.

جلسا على الكنبة الخشبية، بينما استقر الخفير بجوار زوجته على السجادة أمامهما وهو مستمر فى عبارات الترحيب، فى حين كانت زوجته تصب لهما الشاى.

اعتذرت عن شرب الشاى وهى تقدم الفرخة إلى «أم حسين» التى قبلتها وهى تدعو لها.. تناول هو كوب الشاى الخاص به وظل يرتشفه مواصلاً الحديث مع الخفير، بينما هى صامتة، تدور بعينيها فى أرجاء المكان.

أعجبت الطفلة بالمكان، فتركت أمها وانطلقت تجرى فى فناء المدرسة، بينما مواد البناء المتناثرة، وصوت أمها يلاحقها محذرة من الاصطدام بشىء مع هبوط الظلام.

انتهى من احتساء الشاى، وعندما شاهد الطفلة تختفى بين الأشياء بالفناء، أحس أن هذه فرصته لتنفيذ فكرته.

نظر إلى الخفير قائلاً: بعد إذنك، سأصحب «أم كريم» لترى مبنى المدرسة من الداخل قبل الظلام.

نهضت معه.. سارا فى اتجاه المبنى الكبير فى نهاية الفناء.. رآها تبحث بعينيها عن الطفلة، قال بصوت خافت.

- هى تلعب، لن تشعر بغيابنا فلن نتأخر.

لم ترد، لكنها تابعت السير معه حتى وصلا لمدخل المبنى الذى يرتفع خمسة أدوار فى مرحلة التشطيب، حجراته بلا أبواب أو نوافذ أو إضاءة.

اجتازا المدخل، شرعا فى صعود السلم، الدور الأول، الثانى، الثالث، توقفا، أصبحا معزولين عن العالم.

شعرت الطفلة بالسعادة وهى تجد نفسها فى قلب هذا المكان الغريب، فأخذت تقفز من فوق بعض شكائر الأسمنت، ثم استقرت أمام كومة من الرمال، جلست فوقها ترسم بإصبعها خطوطًا وأشكالاً عشوائية، ثم تزيلها بكفها الصغير، وتعيد رسم غيرها، لكن الظلام بدأ يعوقها عن مواصلة اللعب، نهضت لتعود لأمها.. لم تجدها.. قال لها الخفير: بابا وماما طلعوا فوق ونازلين حالاً، اجلسى.

لم تجلس الصغيرة، بل انطلقت تعدو فى اتجاه المبنى الكبير، صعدت الدور الأول، ورغم عدم تمكنها من الرؤية جيداً، فإنها واصلت الصعود إلى الدور الثانى، وهنا أنهكها التعب وحال الظلام تماماً دون رؤيتها لما حولها، امتلأت الطفلة بالخوف، فعادت تهبط السلم فى حذر أن تزل قدمها، وبمجرد وصولها إلى الأرض، اندفعت تجرى إلى حيث يجلس الخفير.

فجأة ومن قلب الظلام، انبعثت صرخة عالية لأحد الكلاب، تبعها نباح عال مختلط بصرخات هستيرية للطفلة التى داست بقدمها أثناء عدوها على ذيل كلب أسود كبير كان يرقد وسط الفناء.

وصلت الطفلة إلى مكان الخفير والرعب يكاد يقتلها، استقبلها الرجل مطمئنًا وأبعد عنها الكلب، وبذل جهداً لتهدئتها: لا تخافى، لا تخافى، إنه لا يعض، إنه كلب طيب.

لم تؤثر كلمات الخفير كثيراً فى خوف الطفلة التى أخذت تصرخ صرخة واحدة: أين ماما؟ أين ماما؟

تصاعدت صرخات الطفلة لتستقر كنصل حاد فى قلب الأم، بينما استقبلتها أذناه بضيق شديد، وحسرة أشد، فهو قد انتهى تواً من القبلة الأولى، ومازال يحاول أن ينال ما بعدها، عندما دفعته عنها بعنف وهى تردد:

- بنتى، بنتى..

اندفعت تعدو لتهبط السلم فى سرعة، حاول ملاحقتها لإيقافها، لكنه لم يستطع، فلم يملك إلا أن يهبط خلفها والخيبة تملؤه، مستمطراً اللعنات على رأس تلك الصغيرة التى تكرهه وكثيراً ما تقف حجر عثرة دون تحقيق الكثير من رغباته مع أمها..

اختطفت الأم طفلتها لتضمها إلى صدرها، بينما الصغيرة ثائرة تضربها بقبضتيها الصغيرتين وهى تصرخ:

- سبتينى ليه؟! رحتى معاه ليه؟!

بسرعة خرجت الأم إلى الشارع تكاد تجرى، وهى تحمل ابنتها التى مازالت تواصل صرخاتها، وضرباتها.. اختفت الأم وطفلتها عن العيون.. تحرك هو بلا كلمة وحيداً يقود دراجته، مغادراً مكان الخفير وزوجته، اللذان وقفا مذهولين، لايجدان تفسيراً.

ضوء خافت

محمد ابراهيم طه

دخل المريض ذو الجلباب الأبيض والشال المعقود خلف عنقه وعنيه على الكرسى. رفع كفيه قليلاً بالتحية وارتمى على الكرسى ودسهما تحت إبطيه. قلت: ألف سلامة، فلم يرد، وربت صدره بيده وبص فى الأرض. نظرت إلى اسمه فى الورقة التى وضعتها أمامى نازك، وقلت: مالك.. يا عم سليمان؟ فاصطكت أسنانه وخرج صوته مبحوحًا ومتقطعًا: «سقعان وبرتعش.. وجسمى مكسر.. والكحة هتموتنى».

رغم انتباهى إلى نبرة الصّوت وملامح الوجه، لم أحدد إذا ما كان الجالس أمامى سليمان أبو الورد زميل الدراسة القديم الذى هرب من المدرسة أثناء امتحان ثانية إعدادى، وسار كالأهطل فى الشوارع يلقى المواويل تارة، وينظم المارة تارة أخرى، لا ينتبه إلى من يقابله، وينصرف عمن يحدثه إلى الأرض، أم أنه سليمان الكهربائى الذى فصل من الشرطة لإطلاقه سراح متهم قبل عرضه على النيابة عندما تأثر بحكايته فى الطريق، وأحس أنه مظلوم. كان الضوء خافتًا، وعاودنى الارتباك، فابتسمت وأنا أشير إلى السرير: «فين أيامك يا سلووم»، لكنه لم ينتبه إلى المزحة فأمسكت بالورقة وأشرت إلى نازك مستفهما عن الاسم: «سليمان إيه؟» بلعت ريقها وحدقت فى وجهى متعجبة وهمست: «سليمان بس».

عينان حمراوان غائرتان فى وجه شاحب لا تتناسب مع رموش بالغة الطول، وجسد محموم وهزيل يغمره العرق. أشرت لنازك أن تعيد إليه الكشف، فقاوم أثناء الفحص لكنه لم يتمكن من الإعياء، وبعد أن انتهيت من فحصه حاول أن يضع يده فى جيبه، فمنعته وشغلته بسؤال أكثر تحديدًا:

النور الضعيف ده مالوش حل يا سليمان؟

كانت الإنارة تبلغ ذروة خفوتها مع ذروة العمل فى العيادة، فى المغرب، فومضت لمبات النيون، وانكمشت الشاشة وساحت الصور، فسارعت نازك إلى فصل الثلاجة، وجهاز التكييف الذى كان يعمل كمروحة فقط، لانت يده ونزلت عن جيبه وحدق فى المصابيح، وقال متأسفًا: «حمل زيادة.. الناس مشغلين المراوح والنور وفاتحين المسلسلات». ثم عادت يده إلى جيبه، فأنزلتها وقلت: يعنى مفيش حل؟ فخرفش صدره وهو يومئ برأسه فى طمأنينة:

فيه حاجة ملهاش حل؟!

خلال انتقاله من السرير إلى المقعد، حام تشخيصى حول الدرن الرئوى، وصرت أكثر ميلاً إلى أنه سليمان الكهربائى. قلت مشجعًا:

– تبقى أعظم كهربائى فى الدنيا يا سليمان:

ابتسم فى تواضع، ولم أقل له إننى أحضرت المهندس عربى الكهربائى فشد سلكًا خامسًا خاصًا لى، غير أن الإنارة لم

تتحسن، ولما سألته، مط شفتيه وقال إن الكهرباء تخرج من المحول ضعيفة، وإلى أن تصل تكون من الضعف لدرجة أنها لا تشعل سوى اللمبات الصغيرة، واقترح أن أشترى مثبت تيار خمسة كيلو للعيادة.

حفزتنى ابتسامته المطمئنة على أن أصعب الأمور عليه، فقلت:

- إوعى تقوللى اشترى مثبت تيار؟

فاتسعت ابتسامته وهو يربت صدره مؤكدًا:

- سيبها لله. لا مثبت ولا يحزنون! فاضى بكرة بعد المغرب؟

- فاضى!

***

كنت سعيدًا برد الفلوس إلى سليمان، فله فى ذمتى دين قديم، لم يمكننى من رده، عندما جلست أمامه فى حجرته التى لا يكاد يبرحها، كان منحنيًا على جهازى المفتوح، تسقط عليه بقعة ضوء لا يزيد قطرها عن نصف متر، ومرت ثلاث ساعات من دون أن يتبادل معى كلمة واحدة، وهو يحدق كممسوس فى الجهاز، يفكر فى مصدر العطب كأنه لم يفتح جهازًا من قبل.

فى محاولة لإزالة الهاجس الذى طرأ على ذهنى فجأة، سألته إذا ما كان هو سليمان أبو الورد الذى كان معنا فى الفصل، فرفع رأسه نحوى، وسقطت بقعة الضوء على وجهه ولم يعلق. كلاهما كان صامتًا، ونحيفًا، وذاهلاً. سألته من جهة أخرى: لماذا ترك الشرطة؟ فرفع وجهه بعيدًا عن الضوء وقال، هنا أحسن، وأشار إلى بقعة الضوء أسفل اللمبة المدلاة من سلك يحيط بها كوز بلاستيك، ثم عاود التحديق فى الجهاز ودخل فى صمت مريع حتى بدا لى أنه لا يفهم شيئًا فى الأجهزة الكهربية، وأنه لن يخرج من هذه الحالة، فوقفت مرة واحدة وانفجرت فيه:

- مستحيل تكون صنايعى.. يلعن أبو اللي دلونى عليك.. أقفل الجهاز ده مش هصلحه!

رفع وجهه نحوى مرة أخرى فى دهشة، وفى رضوخ هز رأسه، والتقط مسامير التثبيت الصغيرة، ومن دون أن تنبىء أساريره عن شعور محدد، أغلق الغطاء الخلفى. وقبل أن يناولنى الجهاز، وضع الكوبس فى البريزة، وضغط مفتاح التشغيل وقلب فى القنوات، فأتت الصورة والصوت كيوم اشتريت الجهاز.

لم يكن الغضب الذى اعترانى ليزول بهذه السرعة، حتى بعد أن حجز يدى وهو يبتسم قبل أن تخرج من جيبى وقال: «خلاص.. المرة دى علينا» فقد أزحت يده فى عنف: أخيرًا نطقت؟! ورميت فى حجره ضعف ما يستحق وخرجت، إلا إنه تبعنى حين شعر بملمس النقود وردها:

- كفاية عطلتك وزعلتك.

كنت ما أزال غاضبًا، فلم استسغ هذه الترضية، ولم أقل: شكرًا، رغم إننى سرت خارجًا بالجهاز بين يدى، وما إن وصلت إلى العيادة وتلاشى غضبى، حتى ترددت فيما إذا كنت قاسيًا، خاصة أنه لم يدافع عن نفسه، ولم ينف العطلة أو الزعل، لكننى قلت فى نفسى: بسيطة.. تتعوض فى مرة تانية، لكن هذه المرة الثانية لم تجئ رغم سقوط الجهاز من أعلى مرتين، وتهشم غطاؤه البلاستيكى وانكسار مفتاح الصوت، إذ كنت كلما تأهبت للذهاب إليه، تضع نازك الكوبس فى البريزة، فأجد الجهاز يعمل.

حتى فى المرات القليلة التى ذهبت فيها إليه لإصلاح أشياء تافهة، بدا أنه لا يحمل تجاهى أى مرارة، ويجاهد فى أن يزيل انطباعى الأول عنه، وفى ضوء اللمبة التى صارت فوق رأسه أكثر توهجًا، كان يبدو بلحيته الصغيرة أشبه بصحابى جليل، يبادلنى



الكلام، ويبالغ فى بخس أتعابه، فبثلاثة جنيهات فقط أعاد الحياة إلى كشاف شحن به راديو ومسجل وتليفزيون ٤ بوصة، وبجنيهين أصلح مكواة طبية وأضاف إليها لمبة بيان حمراء تفيد وصول الكهرباء إليها من عدمه، وزود مقدمتها بلمبة صغيرة تركز إضاءتها الحادة على موقع الكى دون حاجة إلى ضوء خارجى، وأضاف إليها دواسة تشغيل وإيقاف، وسرعان ما اكتشفت أن نظرته إلى النقود والتراب سيان، حينما شغّل شفاط الولادة بموتور ثلاجة محروق دون أن يزيد فى أتعابه شيئًا، وفى ذروة ما كان سليمان محور أحاديثى مع أصدقائى، اكتشفت أنه يستوى لديه أن تأتى له بزبون مع أن تأخذ الزبون وتمشى، فلم يزد فى أتعابه فى أى مرة عما خمنت، وإن خالف توقعى، سارع بتوضيح ما غيَّره وما أصلحه فى الجهاز ليبرر هذا الخلاف.

إلا أن إعجابى به تحول إلى ثقة مطلقة عندما سمعت صوتاً يخرج من راديو سيارتى حاداً وعنيفًا:

اثبت مكانك بدل ما أضرب فى المليان!

توقفت وأغلقت راديو السيارة، لكن الصوت أتى غاضباً من ميكروفون الجامع متداخلاً مع قرآن العصر، فيما جاء صوت مضطرب:

– أنا السيد... أخوك يا سليمان!

أغلق خادم المسجد الراديو وتساءل فى الميكرفون بغضب:

– ده وقته يا سليمان! تغلوش على كلام ربنا.. الله يخرب مخك!.

فتحت راديو السيارة مرة أخرى، واستمعت إلى محاورة بين سليمان وأخيه، تخرج من إذاعة القرآن الكريم، وكنت قريباً من داره حين دفعت عليه الباب. حلت محل الجدية فى ملامحه ابتسامة خبيثة خجولة، ولم يكن أحد موجوداً معه فى الدار، استفسرت: فيه إيه يا سليمان؟ فقال فى تواضع وارتباك وهو ينظر إلى الأرض وقد اختفى العنف من صوته:

لأ مفيش.. دى دايرة إذاعية كنت بكلم السيد منها.

كان السيد أخوه من الأب موجوداً فى دار أمه فاكهة التى تقع فى وسط البلد بجوار ضريح سيدى عبد العزيز.

***

بعد المغرب، جاء سليمان ومعه شىء صغير جداً وقديم مثبت فى قطعة خشب يخرج منه طرفا سلك. كان أفضل من أمس وهو يسمر الخشب فى الحائط أسفل العداد، وإن انتابته الكحة من حين لآخر. قطع طرفى السلك الخارجين من العداد وأوصلهما بالطرفين الخارجين من الخشبة، ثم دخل معى حجرة الكشف، ووضع يده على المفاتيح، فأضاءت اللمبات بإضاءة مبهرة. قال وهو

يبتسم: إيه رأيك؟ قلت: تمام. توجه إلى السخان فأشعله، ووضع فيشة الثلاجة ونظر لى فقلت: تمام، ولما أشعل فرن التعقيم، كانت أصوات تناديه من الخارج، فخفت أن تحترق الأجهزة لكنه أومأ لى برأسه وهو يكح مكوراً يده أمام فمه: «متخفش» وبينما كان يسألنى: كله تمام؟ جذبه أحد الناس:

– إنت هنا.. وحماصة وأحمد أبو ركبة هيموتوا السيد أخوك؟

سار معهم إلى الخارج فى هدوء وهو يشير إلى المكيف:

– متشغلش البتاع ده قبل ما أجيلك!

كان يسير بينهم وهو يحاول الفهم مكرراً ومتعجباً:

– السيد؟.. وده اسمه كلام؟.. السيد؟

أمضيت ليلة غير مسبوقة فى ضوء مبهر، أنظر بإعجاب من حين إلى آخر إلى ذلك الشىء القديم الذى ثبته سليمان أسفل العداد، مما جعلنى أذهب إليه فى اليوم التالى وأسأله بزهو:

– إيه اللى عملته ده يا سليمان؟

ابتسم فى خبث ودس وجهه فى جهاز وقال فى تواضع إنه ذهب إلى السيد فوجده مربوطاً بالحبال وحماصة وأبو ركبة يحتلان حلقة الفاكهة، فدخل المقام فى غضب، ورفع العساكر النحاسية بعنف عن الأعمدة الأربعة، ثم لم الكسوة الحرير الخضراء عن الضريح وهو يزعق:

– ده اللى بيشتغل مع رقاصة بتحميه؟.. أمال ولى إزاى!!

وحرك الصندوق الخشبى الذى يعلو ضريح سيدى عبد العزيز ثم نام تحته، وبعد فترة قام وأخذ الأشياء معه قبل أن يطلع النهار، ركبت لورى بستة وثلاثين عجلة فوق موتوسكيل يستقله حماصة وأبو ركبة فى طريقهما إلى المدينة، ولما سمع بأذنيه النداء عليهما من ميكرفون الجامع، عاد إلى الضريح وفرد الكسوة وعلق العساكر وقال:

– متآخذنيش يا سيدنا.. كان لازم تظهر كرامة!

لم أعرف إذا ما كنت جالساً أمام سليمان أبو الورد الأهطل زميل الدراسة القديم أم سليمان الكهربائى، وقلت مؤكداً على مقاطع كلامى كلمة بكلمة: «يا سليمان أنا أسألك.. عن الشىء.. اللى انت دقيته فى الحيطة.. وخللى النور عالى كده»؟ فرد متذكراً فى بساطة وهو يضم إصبعيه:

– ده ترانس بتاع تليفزيون قديم، بيوطى الكهربا اللى داخله الجهاز، لما يركب بالعكس، يعللى الكهرباء الواطية.

كنت مشوشاً، إذ كان سليمان الذى أمامى لا يكح، وغاب عنه الإعياء، ولم يعد هزيلاً مثلما كان أول أمس، وإن كان بنفس الجلباب ونفس اللحية الصغيرة والشال المعقود خلف عنقه، ولم يكن له ليتحسن بهذه السرعة. حين لمح الدهشة فى عينى، أقسم وهو يبتسم: «والله العظيم ترانس» لكن عينىّ كانتا مفتوحتين على آخرهما، فأشار وهو يبتسم إلى واحد مثبت فى الحائط عنده:

– زى ده.. أخوه!

كانت بقعة الضوء المبهر تضىء وجهه، وهو يشير إلى الترانس الذى بالحائط، ثم ينظر نحوى فى بلاهة ويضرب كفا بكف:

– ترانس.. وحياة سيدى عبد العزيز ترانس!

من سيرة العجز

فكرى داود

-١-

لا تزال «أم العيال»، لم يهدأ لها بال.

لم تنهد لها محاولة بعد.

ها هى - هذه المرة-، تجرب قميصًا ورديًا، لم يسبق لغيره، أن كشف عن هذه المساحة من اللحم، زادت وجنتيها احمرارًا، بفعل مسحوق سنية- زوجة أخيها- السحرى.

دارت «بأثره»، على كل ضاربات الودع، وقارئات الكف، جربت ألف حيله، لتعثر على «أثر» شحاتة العويل وعروسه، لزوم الرقيا.

راح ضحيةً، عدد من الديكة السوداء الفاحمة، والخراف ذات الغرة، والإوز الأزرق، والأرانب البلدى..

وفى حق أصحاب الكرامات، لم يظهر لها تقصير، قالت- وهى تحاول إخفاء الأسى-:

مالك يا رجل؟

والنظرةُ من عين الرجل، عن الأرض لا ترتفع، وآية الكرسى- مرارًا- لم تعمل عملها فيه.

- «ماله يابت جوزك؟»- سألت سنية زوجة الأخ -.

- ماله؟

- ضحكته بعيدة، و..

-...

- يابنت الحلال، السكوت ما يفيد.

تسرح عيون أم العيال بعيدًا، تلمؤها خضرة السريس الشفيفة تقول - بعد تفكير-:

أصله سر.

يداخلها شعور قليل بالطمأنينة، من بين خضرة السريس، تندفع دمعات خجلات، يجرى كم جلبابها، أسفل أنفها الصغير، تقول متحسرة: من عين شحاته العويل، وشهقة «مراته» يارب سلم.

ترد سنية فى دهشة:

جاركم...، العاجز؟

كانت القرية تتعاطى - لا يعرف كيف - حكاية «رباط» شحاتة وعروسه الذى طال، ترى، هل للعيون الراصدة، لزفافهما

«الذواتى» العجيب دخل، أم أن للسحر فى أمرهما أحوال؟

من شرفتهما العالية ذات مساء، وقع بصرهما، على تلك المراسم الأثيرة، لأبو العيال وحرمته، أغواهما إدمان المشاهدة فى صمت، حتى انطلقت - لا إرادياً - تلك الشهقة اللعينة للعروس..

ليلتها، لمحت عيونهما يد أبى العيال، وهى تغلق- بهدوء- باب حجرتهم الوحيدة، على خليط الصغار النائم، من الأولاد والبنات، أمام الحجرة تقبع مساحة ضيقة مكشوفة، على الجدار المواجه للباب، ينام سلم خشبى قديم، إلى جواره يرقد فرن طينى، فى حجم سلحفاة ضخمة، من فوق ظهره، يتأرجح ضوء الوناسة اليتيمة ، كرأس شيخ، يتلو آياته خلف القبور، على أطراف أصابعها، تحاول أم العيال، اللحاق برجلها فوق الدرج، فى لهفة من يسعى، للخلوة بحبيبه لأول مرة.

العيون الأربعة للعروسين، «لابدة» فى الظلام، يملؤها توتر مريب.

تنزوى دار أبى العيال، فى أحد أركان الحارة، تحجبها عن الشارع الكبير- من الجهة القبلية - بعض الدور الواطئة، و -من البحرية - يحجب عنها الهواء بيت شحاتة العويل، بشرفاته العالية.. بمحازاة الدور الواطئة، يقف أحد أعمدة النور الصدئة، كمخلوق مشوه، لا جدوى له، سوى حمل المصباح المعلق به كمشنقة، يتسلل ضوءه الواهن، إلى أسطح تلك الدور.

تنتصب.. فوق سطح أبى العيال - «عشة» بلا باب، تكوّن حوائطها أعواد البوص، تستقيم بين الأعواد، فتحات مساوية لها فى العدد، من خلالها يتسرب ضوء مصباح العمود، فتبدو أرضية «العشة»، مفروشة بخطوط متوازية، من نور شفيف.

ساعدت يد أبى العيال امرأته، فى صعود آخر درجات السلم، حول كتفها التفت ذراعه فى حنو، يتطلع وجهها نحوه بوله عجيب، فوق الخطوط الشفيفة للنور، يكتشفان معاً أسباب جديدة للبقاء، يتوحدان، يعلنان - بلهاثهما الملتذ- التحدى، لكل ممالك القهر، والحرمان.

لا تكتمل تلك المراسم - فى كل مرة - إلا باشتعال نار الفرن/ السلحفاة، وأمام الحجرة اليتيمة الحاوية للأولاد، تبسط ثوبها الأخضر، إلى جوار رجلها تستكين، تداعب قلبها الطمئنينة، لقيمات قليلة ساخنة تعقبها كلمات الحمد، يحرسهما الضوء المتأرجح للوناسة العجوز.

تهاجم قلب شحاتة وعروسه الحسرة، تتسلل الحرارة إلى جسديهما، ينهمكان- مع كل مشهد - فى محاولة لفتح باب جديد للحياة دون جدوى، ينطرح بداخلهما السؤال:

وإلى متى؟

فى آخر ليلة، ومن فوق خطوط النور، التقطت آذانهما - ككل مرة - ذلك اللهاث الملتذ المتسارع، سحقت الأنفاس صدريهما المحترقين، احتل جسديهما ارتجاف عارم، بدت أسباب التحمل أوهن من أى وقت مضى، ثم أطلقت العروس- فجأة- شهقتها الساحقة تلك التى قطعت، على أبى العيال، كل حبال السطوة.

ومنذ ذلك الحين، ومحاولات أم العيال لا تهمد، تجاهد كى تهزم حصان الكلل الجامح.

ترى، هل ينهزم؟

ثلاث قصص من البحر

علي المنجي

١- انحسار الروح

تحت تلك الصخرة التى تحتضنها مياه البحر وتضربها أمواجه المتتابعة كنت أحب أن أغطس تحت الماء المالح، وفوق قاعدة الصخرة المتشبعة، أجمع المحار الملتصق بها من «السريديا» «وطماطم البحر»، وعلى الأرض حول الصخر كثيراً ما أعثر على «اللوجز»، وفى ساعات الجزر أجمع «الجندوفلى» من مخابئة فى الرمال الواضحة تحت المياه الضحلة الشفافه.. فى تلك الساعات من الجزر كانت الصخرة تبدو بحجمها الكبير متقوسة فوق المياه الضحلة بفعل الجزر كأنها تود الارتماء فى الماء المنحسر عنها.

أوقات المد وارتفاع مياه البحر كانت تختفى تحت الماء العميق ولا يظهر منها إلا ذلك الجزء الداكن الذى يبدو وكأنه رأس عملاق أسطورى يقف تحت الماء.

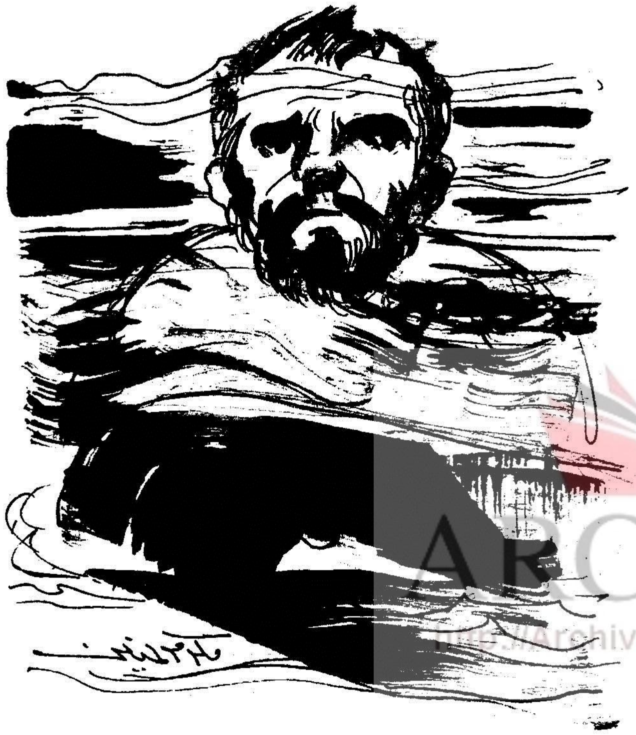
أقصد صخرة رأس العبد فى وقت الجزر، فوق قدمى أحمل معى إطار سيارة داخلى مملوءاً بالهواء يتدلى منه كيس كبير من الخيش، إذا أدركنى المد وارتفع الماء أتعلق بالطوق المنفوخ، المتصل بوسط جسدى برباط طويل، أغطس تحت البحر ثم أطفو بالمحار بين يدى لأضعه بالكيس الكبير المعلق بالإطار والمتدلى أسفل سطح الماء.

ذلك اليوم توجهت إلى هناك، أحمل فوق كتفى العجلة المنفوخة بالهواء والكيس الفارغ، أعبر الرمال التى مازالت مبتله، وبعض البرك الضحلة التى خلفها الجزر، أرى واحداً أو اثنين من أبو جلمبو الصغير الحجم تحاول الاختباء داخل جحور ضعيقة تحت الماء القليلة الغور، كثير من سرطان البحر الداكن اللون يتسابق ناحية عيون كثيرة متناثرة فى الرمال تحت المياه الشفافة التى تكاد أن تذهب وراء انحسار الجزر.

حول الصخرة عثرت على كثير من «المحار» و«الجندوفلى»، انحنيت حتى أتمكن من جذب «السريديا» و«طماطم البحر» الملتصقة بأسفل قاعدة الصخرة، أمام عينى لمحت تلك الفجوة التى كنت أعرف مكانها من قبل، تلك المرة كانت أشعة الشمس متعامدة فوقها، وانعكست الأشعة من داخل الفجوة لتصطدم بعينى وتنبهنى، زجاجة كبيرة فضية لامعة يطل عنقها من حافة الجحر.. توقفت برهة، مددت يدى بعود طويل من السلك أستعين به فى صيد أبو جلمبو، انتشلت الزجاجة الفضية من داخل الفجوة.

جلست فوق الإطار تحت الصخرة أحاول فتح الزجاجة التى كلما هززتها بيدى أسمع صوت خشخشة، تمتلئ رأسى بصورة الدخان المتصاعد من فوهتها حتى يكون هذا الجنى العملاق أمام عينى، أنحى تلك الصورة عن ذهنى.. وأعالج سدادة الزجاجة، عندما نجحت فى تحريكها طاف بى هاتف خبيث أن ألقى بها بعيداً عند فتحها، السدادة بين أصابع يدى، والزجاجة التى فى حجم ذراعى وأضخم ينكشف داخلها أمام عينى.

رأيت تلك اللفافة الكبيرة من أوراق، أخرجتها محاذرا أن تسقط من بين يدى إلى الماء حولى، وضعت الزجاجة بين ساقىّ،



فردت الأوراق بين أصابعي، كانت أكثر من عشر صفحات حجم كبير، أصفر لونها وكادت أن تنمحى من فوقها الكتابه الباهتة المخطوطة فوقها، كنت أشعر بهشاشة الورق وجفافه بين أصابعي، قديمة قدم لا يعلمه إلا الله، الحروف المخطوطة فوقها لاتينيه معقوفة، ربما هي الإنجليزية، ولكنها إنجليزية ثقيلة لم أعرف معنى لمعظم مفرداتها، لم أستوعب من كل تلك الأوراق بين يدى إلا كلمات قليلة، لفت نظرى اسم إسماعيل مع اسمين آخرين أحدهما مسبوق بكلمة كابتن والآخر ينام فوق التابوت، الكابتن آخاب والنائم كويكوج.. كنت غبت عن كل ما حولى وأنا ألهث وراء الحروف، لم أشعر بارتفاع قدمى عن الأرض الرملية، وأصبحت رأس العبد الضخمة فى مواجهة جسدى، نظرت حولى فإذا الشاطئ بعيد، ومياه المد تحيطنى من كل جانب، وضعت الأوراق بحذر داخل الزجاجة وأحكمت فوقها السدادة، وضعتها فى داخل الكيس المعلق مع القليل من المحار الذى عدت به ذلك اليوم.

بذلت من المحاولات الكثير لفهم الموضوع داخل الأوراق وإدراك قيمتها، فشلت، لم يكن هناك بد غير اللجوء إلى الدكتور عزيز مدرس الأدب الإنجليزى بكلية التربية الذى تربطنى به صلة الجيرة والسكن.

حاولت أن أنسى موضوع الزجاجة وما تحويه من أوراق، لم أستطع، ألححت على الدكتور عزيز، كان يطلب منى إمهاله، حدثنى أكثر من مرة بأنه ربما أكون قد عثرت على كنز أدبى، وأنا أتعجب وأتساءل عن علاقة الأدب وكنوزه بزجاجة محشورة بالأوراق قذف بها مستجيرون أو عابثون.

مع الإلحاح منى فاجأنى الأستاذ عزيز بعدد من الأوراق مكتوب فوقها ترجمة دقيقة، كما أخبرنى، للنص الأول الذى تحويه الأوراق التى بحوزته، وأنه يظن أن هناك نصين سوف يواليني بهما عند الانتهاء من ترجمتهما..

مرت أيام قبل أن يسلمنى الدكتور عزيز ترجمة النصين، والزجاجة وكثيراً من فتافيت صغيرة كأنها قشر البيض المفتت، تكاد عيناه أن تطفرا بالدموع، حدثنى بصوتٍ باك، تلك الأوراق الأصيلة كانت تحوى كنزاً لا يقدر بمال أو ثمن، أصابها بسرطان القدم فحطمها كما ترى إلى تلك القطع الصغيرة العديمة الفائدة، قلت له أحاول أن أهون عليه ما رأيته فيه من بؤس: ولكنك ترجمتها ووصلت لمعناها. نظر فى عينى بحسرة والألم يملأ صفحة وجهه، قبل أن يستدير لينصرف سمعت صوته يقول «ما الفائدة؟! من يصدقنا؟!».

قعدت فوق الفوتيه المريح أقرأ:

من يقول إن الروح خفية لا تظهر؟! الروح جلية تكاد أن تلمسها، الجسد هو المرآه والفعل ورد الفعل هو ترجمة لصفاء الروح أو انكسارها.

القبطان آخاب كنت أرى مدى إضطراب روحه فى صراخه وأفعاله وأوامره المندفعة المضطربه، دقات ساقه الخشبية فوق أرض سطح السفينة فى ظلام الليل كانت تندمج ووحشة ريح البحر الممتد بلا أفق أو حدود ويكون لها صدىً مجنونًا كأنه قرع طبول حرب الهذيان.

جميعنا فوق سطح سفينة الصيد نعلم ونعرف جمال ونبل حوت العنبر العجوز، وفطرته السليمه عن حقه فى الدفاع عن نفسه أمام من يغتالون وجوده.

القبطان الموتور روحه مملوءة بالغل وشهوة الأنانيه والانتقام!! فى أذنيه وقر، وفوق قلبه غلاف يحول دون روحه وهدوء النفس وإدراك شرع الفطرة..

إنه صاحب الروح المتمردة غير المتقبلة لمنطق شرعية الحياة، ينبثق من صفوف الشياطين متعصباً لنفسه.

النوتيه جميعهم فوق سطح السفينة يعلمون مدى انكسار روحه، يعرفون أنه لا يسعى إلا إلى انتقام مروع وتحقيق ما يتصور من شر، غير مبالٍ بأى أسباب أو نتائج، مع كل هذا أطاعوه وتحمسوا للقيام بدور الأرواح المنكسره، منهم من أغراه المال، آخرون كانوا تائهين.

رسول الشيطان منكسر الروح سعى دون كلل إلى جهنم المحتوم.. لن أنسى أبداً إن قدر لى أن أعيش بعد تلك المواجهة المريرة نظرة عينى آخاب لما اختطفه الحوت من القارب، عينان مفتوحتان مذعورتان تلقى بنظرة فارغة بعيدة أكاد أرى عند منتهاها روحه المعذبة الهائمة، وقبل أن يختفى حوت العنبر النبيل بجسد آخاب المعلق كالوشم الباهت الضئيل على جلد الوحش الفطرى، لمحت وجهه بين زبد الأمواج وهدير اصطدامها متجمداً كصبة الشمع مطبوعًا فيه الألم والندم حيث لا ينفع ندم..

٢ - الوثنى المتبتل

أول مرة رأيته ينام بجوارى على فراشى فى «النزل» فزعت، وعلى الضوء الضئيل من الشمعة التى يحملها صاحب «النزل» اصطدمت عيناى بجسده الموشوم فوق كل جزء فيه ووجهه المختفى تحت تلك التهدلات والتجاويف والبثور وازداد هلعى.

يقتلنى برائحة غليونه، ينفث دخانه من منخاره وفمه الكريهين وهو جالس فى الفراش يحتوينا ظلام وبرودة حجرة النزل الضيقة العطنه.

احتقرته كل الاحتقار عندما أخرج من جرابه ذلك الصنم الخشبى القبيح ووضعه أمامه فوق الفراش وانحنى أمامه وأخذ يتمتم صلاة طويلة خاشعة وهو مغمض العينين.

فى رحلتنا الطويلة، فوق سطح السفينة أحببته كما أحبه كل النوتيه حولنا، حتى القبطان آخاب المتجهم الساهم كان ينظر إليه بتمعن.. أسرنى بصدقه وشهامته وإنكاره لذاته، كانت لغته ركيكه غير مفهومه، أما أفعاله فكانت بليغة حاسمة معبرة، لما سقط النوتى المسكين فى خزان زيت الحوت العميق القاتل لم يتوان عن أخذ طرف الحبل والغوص وراء غريق الزيت حتى أخرج جثته وكاد أن يلقى حتفه بجواره، عندما ضرب الحوت الأحدب قاربنا بوحشية، تحطم القارب، فقدت أنا الوعى، حملنى فوق كتفه يصارع الأمواج الرهيبة أكثر من ميلين، لم يتركنى إلا فوق سطح السفينة الملعونه، ونام بعدها ثلاثة أيام متوالية حتى ظننا أنه مات.



كنا نراه فى الليل وهو يضع الصنم القبيح أمامه فوق سطح السفينة ويظل الساعات خاشعاً متبتلاً مغمض العينين.

عندما حاولت أن أفهمه أن هذا الصنم القبيح ما هو إلا تمثال منبعج لا يساوى شيئًا، لم أستطع أن أعرف ما نم عليه تعبير وجهه، بصوته ولغته الركيكه وإشارات يديه أفهمنى أنه يعرف ذلك، واستمر يشرح لى كيف أن روح أبيه تسكن هذا الصنم، هو يبتغى الوسيلة فى روح أبيه التى صعدت إلى السماء، إنها أقرب هناك إلى الخالق.

عميق الإيمان لكنه شوه إيمانه بهذا الوثن، قريب من الحقيقة إذا حسنت دعوته إليها.. نفسه صافية، بصفاء روحه رأى مدى انكسار روح القبطان آخاب واتضحت أمام بصيرته الحقيقه المرة فشرع فى صنع تابوته.

هذا هو صديقى القبيح الوجه الموشم الجلد الداكن البشرة الوثنى الوسيلة، الصافى الروح كويكوج.. تحطمت تحته عشرات القوارب، حضر مصرع عشرات النوتية بين أنياب البحر، غلبته الأمواج، ابتلعه اليم فى بطن أعماقه مع سفينة آخاب الملعونة.

ضربة واحدة من ذيل حوت العنبر النبيل المدافع عن كيانه وساحته شقت السفينة، قضت عليها وكل من فيها، ابتلعتهم الملكة التى حاولوا اقتحامها.

ذهب صديقى بجسده مع الجميع إلى الجحيم الذى أعد له بحماس وتعطش وحميمية القبطان آخاب.

ترك لى الوثنى المتبتل تابوته أتعلق به وأحاول النجاة بين أمواج هادرة صاخبة ممتدة لا أرى نهاية لها إلا أطراف السماء.

٣- المؤمن

مع لمحة بصر انتهى كل شىء، كأنه لم يكن أبداً، اختفت السفينة، اختفى البحارة وتراقص سطح المحيط بالأمواج العالية تصفق وتتوج رؤوسها بتاج الزبد الأبيض الفوار، تتلاعب وتتقاذف فوق أطرافها بالتابوت الذى صنعه «كويكوج» قبل أن تزدرده داخل أحشائها، أتمدد داخل التابوت يحتوينى الذهول، سماء رمادية تحتضن كل شىء، تعانق الأمواج الداكنة بتيجانها داخل التابوت، يحتوينى الذهول، سماء رمادية تحتضن كل شىء، تعانق الأمواج الداكنة بتيجانها البيضاء من الزبد، سماء تحيط بكل الأرجاء، تحمل بين طياتها غماماً أكثر انغلاقًا وعتمة، لا حدود لأى أفق، تسرى فى جسدى برودة أحسبها برودة موت.

تراودنى حكاية ساحر القبيلة التى حكاها لى «كويكوج»، كان يحكيها وهو ينفث دخان غليونه الكبير المعلق بين فكيه، حكاها ببساطة بلغته الركيكه وإشارات كفيه المتتالية، ونفذت إلى أعماق أعماقى، الساحر كان متمكنًا متعمقًا حتى إنه كان يسير بقدميه



العاريتين فوق النيران الملتهبة، وإذا أراد أن يعبر بحيرة أو مجرى فإنه يسير فوق مائها وكأنه يمشى فوق الأرض الصلبة، احتار «كويكوج» فى أمر الساحر، خاض «كويكوج» يوماً مياه مجرى مائى ليعبر إلى الضفة الأخرى، كان الساحر يسير كعادته فوق الماء بجواره، وصلت المياه بارتفاعها حتى صدر صديقى الذى بادر بسؤال الساحر: كيف تفعل ذلك؟، ودون تفكير أجابه الساحر بصوت مضطرب: لا أعرف.. ماكاد الساحر ينتهى من إجابته حتى ارتعش جسده وبدأ يغوص فى الماء بجوار «كويكوج» حتى وصلت المياه إلى عنقه.

لم أفهم ما كان يعنيه صديقى بحكايته عندما حكاها لى، ظننته ساعتها يحكى مجرد حكاية من الحكايات، الآن تتضح داخل رأسى، تومض فكرتها كشرارة البرق، أراد كويكوج أن يخبرنى، فقد الإيمان بشكل أو بآخر يسلب الإرادة، سؤال «كويكوج» إلى الساحر سحب دون أن يقصد ذلك عمق إيمان الساحر بمقدرته وشارك سائله فيما يسأل فغرق، هكذا فقد آخاب إيمانه بالحياة فغرق وغرق من اتبعه معه، تلك هى بصيرة «كويكوج» الفطرية الحادة.

رحلت السفينة منشطرة إلى قاع البحر بكل حملها، حتى ما تركته من أخشاب وبقايا حملته الأمواج الهادرة بعيداً، لم يعد هناك أى شاهد على مكان غرقها، كأنها وما عليها من رجال وأحداث لم تكن إلا خيالاً فى الذاكرة، يحملنى تابوت «كويكوج» تتقاذفه أمواج البحر العاتى، تداعبنى تلك اللوحة الزيتية الكبيرة المتفائلة والتى كان يضعها رئيس النوتية الأعرج فى صدر مأواه فوق سطح السفينة، لوحة دقيقة الصنع لبحر تمتلكه عاصفة مجنونة، لا أرض ولا سماء، فقط أمواج طاغية مرتفعة صاخبة تحمل صارياً ضخماً هو كل ما تبقى، تحمله بين طياتها فقط أمواج طاغية مرتفعة صاخبة تحمل صارياً ضخماً هو كل ما تبقى، تحمله بين طياتها كصليب مقلوب.. يتعلق عدد كبير من الرجال المذعورين الفارين من بطش وقسوة الأمواج القاتلة فى الصارى الغارق معهم، وراء الصليب الممدد والرجال، تلك الموجة المرتفعة ارتفاعاً رهيباً، المتقوسه كمخلب الموت، المتحفزه لابتلاع الصارى ومن يتعلقون به.

أتمدد داخل التابوت المبحر بجسدى، لا أرى غير غيم السماء والمياه الداكنة المتعرجة بالأمواج حولى، حتى الأفق، لا أستطيع التأكد من رؤيته، يملأ قلبى اليقين بالنجاة، أكتب ما أكتب فوق تلك الأوراق المتاحة بهذا القلم الذى لا أعرف من أين أتيت به، سوف أضع تلك الأوراق داخل تلك الزجاجة الفارغة التى التقطتها من فوق الماء، أقذف بها إلى الأمواج مرة أخرى، ربما تكون شاهدة يوماً أن هناك سفينة ابتلعها البحر بمن عليها عندما افتقدت الإيمان.

الحلم والنهر

محمد خليل

خطواته تقطع الشارع فى سرعة غير عادية.. لا يشغله غير الوصول إلى وزارة الخارجية.. حلمه الذى ظل يراوده منذ كان طالبا فى الثانوية العامة، تشعلق على باب الاتوبيس محاذرا بهدلة هندامه.. المحطات والإشارات مطبات كثيرة تعوق سرعة الوصول كأنها الجبال والنار.. تمنى أن يقفز فوق مقعد السائق.. تذكر أنه لا يستطيع القيادة.. ابتسم لنفسه.. «ولا يهمك يا عُبَدْ بكرة يبقى عندك عربية وتتعلم السواقة.. واسوق ليه؟ هايبقى فيه سواق طبعًا». أفاق..

– سوق بسرعة شويه يا أسطى..

لديه عمل كثير فى المؤسسة الصحفية الكبرى التى يعمل فيها بعقد مؤقت حتى ينفق على نفسه ويساهم فى إعالة أسرته ومصروفات شقيقه طالب الطب المتفوق.. الوظيفة فى الخارجية حلمه الكبير منذ وعى معنى كلمة وظيفة ومنصب وأنهى الدراسة متفوقًا.. أسرته تسعى إلى النجاح والهروب من شبح الفقر والفاقة بقيادة الأب العامل البسيط والفلاح الفصيح الذى لا يملك من متاع الدنيا شيئًا.. لكنه يملك إيمانًا قويًا بالله وبقدرات أولاده الذين يتفوقون دائمًا على أقرانهم.. كل أدواته ورأس ماله فى الحياة فأسه.. يشعر وهو يهوى به يقلب الأرض أجيرًا أنه يستخرج أسباب الاستمرار لحياة الناس.. الكبار منهم والصغار..

استعاد عبد الحميد شريط حياته وهو فى طريقه لمعرفة نتيجة امتحانه للوظيفة الحلم.. عندما رأى الأعداد التى تقدمت للوظيفة هاله الإقبال عليها.. البطالة جعلت الأعداد التى تقدمت مخيفة مزعجة لكنه واثق من نفسه.. استعداده للامتحان من كل الجوانب والتوقعات جعله مطمئنًا.. حتى اللغات الأجنبية التى تؤهل لشغل هذه الوظيفة أتقنها وأجادها أكثر من غيره بكثير، لم يكن يدخر جهدًا أو مالاً فى الإنفاق المطلوب لإتقان اللغات الأجنبية التى تميزه عن غيره.. حتى الذين امتحنوه ولم يعرفوا أصله وفصله منحوه نتيجة الامتحان وهنأوه قبل إعلانها رسميًا على لوحة إعلانات الوزارة.. الوقت يمر بطيئًا جدًا والسائق «يرغى» كثيرًا.. يشعر كأن السيارة لا تتحرك.. والناس ببطء يصعدون وينزلون والوقت يتبدد هباء.. بينه وبين تحقيق حلم حياته وحياة أسرته دقائق.. صدره يضيق بهذا السائق الذى لا يتوقف عن التهريج ومشاحنات الركاب التى تعطل السيارة.. قفز مفضلاً أن يقطع المحطة الباقية على قدميه.. بقدر ما يملأ عقله من الثقة فى الوظيفة تنتقل أيضًا وبنفس السرعة أحاسيس ومشاعر القلق لتختلط بهذه الثقة فيتولد الخوف والهلع لينتشر فى شرايين جسده وينتقل إلى ساقيه فيشعر بهما تكادان تتصلبان.. تنهد واستغفر الله وأسرع يحاول طرد الهواجس التى تموج فى صدره.. يرى الحياة جميلة.. والكفاح لابد وأن يعطى ثمرة طيبة وإلا... «ياااااه يا عبد الحميد لو أن الوظيفة....»

وجد نفسه أمام بوابة الوزارة، تمهل، توقف لعدة دقائق، راح يعدل ملابسه.. يطمئن على هيئته.. يجفف عرقه.. يلتقط أنفاسه ليبدو هادئًا رزينًا.. أليست هذه هى البوابة التى سيمر منها إلى عمله كل صباح بعد عدة أيام وقتما يأتى إلى عمله وينهض لتحيته

كل من يقفون أمام هذا الباب من أفراد الحراسة وموظفى الاستعلامات والعمال وغيرهم.

قرأ آيات مما يحفظ من القرآن الكريم.. ودعا ببعض الأدعية التى حفظها عن أبيه وهو صغير.. اجتاز البوابة.. مشى حتى وقف أمام لوحة الإعلانات.. أبصر عددًا كبيرًا يقرأون النتيجة.. وقف يتأمل الوجوه قبل أن يتقدم للقراءة باحثًا عن اسمه.. كثيرون يتركون اللوحة والجهامة تغطى وجوههم.. وآخرون يبتعدون وقد افترشت البهجة والفرحة ملامحهم.. تبدو عليهم علامات الثراء والوجاهة الاجتماعية والكبرياء.. «يااه ياعبد الحميد.. قلبك ليه مقبوض كده وخايف؟».. لم يشعر فى حياته بالخوف والهلع- رغم ثقته فى نفسه- مثلما يشعر الآن.. لم يرهبه أى إمتحان فى أى مرحلة من مراحل حياته التعليمية البطيئة والشاقة رغم شظف الحياة التى كان يحياها.. المشوار كان طويلاً ومرهقًا.. لكن التحدى كان عظيمًا وجميلاً يا عبد الحميد.. دنا من الكشف الذى ينتظره على أنه طوق النجاة من عذاب الحياة.. زاحم الواقفين أمامه.. قرأ من أول اسم فى الكشف.. عند منتصفه تقريبًا تسمرت عيناه على اسمه.. «عبد الحميد شتا.. آآآآآآآه» كاد قلبه ينخلع من الفرحة.. حملق فى الكشف حتى كاد ينتزعه ويمزقه وينثره فى الهواء.. لم تدم الفرحة طويلاً.. كأن الحياة استكثرتها عليه.. على امتداد السطر المدون عليه اسمه وفى خانة الملاحظات قرأ مصدومًا ومهزومًا ومخذولاً «ناجح وغير مقبول اجتماعيًا».. كاد قلبه يتوقف من هول الصدمة.. استدار وهو يشعر أنه يهوى فى جب سحيق، تمنى أن تبتلعه الأرض قبل أن يرى أثر ذلك الفشل على وجه أبيه الذى ينتظر هذه اللحظة لسنوات طويلة.. ويستشعر فيها قيمة ضربات الفاس التى تمنح الحياة لمن أرادوا حرمان أسرته منها.. يشعر أنه يسقط ويسقط وقد اسودت أو أحمرت الدنيا فى وجهه.. ساقته ساقاه إلى كوبرى قصر النيل.. اختلطت كل الصور والأشياء والأحلام والآمال فى دماغه الذى لم يعد يحتمل.. رأى كل ما حوله مقلوبًا وقبيحًا وكاذبًا ولا شىء له قيمة.. راح يتأمل صفحة النهر من خلف سور الكوبرى.. النهر هادئ وعميق وحنون.. والعوامات واقفات على شاطئيه كأنها تخرج له ألسنة من يمرحون بداخلها عابثة وغير عابئة به أو بأمثاله.. يرى بعينيه الثاقبتين مايدور فيها.. «وأنت يا عبد الحميد ليس لتفوقك قيمة ولا لكفاح أسرتك مزية فماذا تنتظر؟ لم يكن لديك وقت لتتعلم السباحه حتى فى ترعة القرية التى جئت منها.. وهذه هى المكافأة.. أنت غير لائق لشىء.. ولا تصلح لشىء.. فما هى القيمة لحياتك؟.. هيا وتجرد من ملابسك.. تعرى أمام الناس.. ولتحتضن هذا النهر.. فربما يكون هذا النهر الذى نشرب منه جميعًا أكثر حنانًا ورأفة من أولئك الذين رفضوك وظلموك وقهروك وأصدروا قرار خروجك من هذه الحياة».. اسودت الدنيا تمامًا فى وجهه واكفهرت.. ولم يعد يرى أمامه أى بارقة أمل فى هذه الدنيا.. فك أزرار القميص وخلعه والبنطلون أيضًا.. والناس ينظرون إليه شذرا ودهشة.. وكل يمضى فى حاله يسأل أو لا يسأل.. وضع كفيه على السور وتهيأ للقفز.. فوجئ بذراعين قويتين تلتفان حول خصره وتنتزعانه بالقوة.. تكأكأ الناس حوله يمنعونه وظل يصرخ ويضحك، يصرخ ويضحك و.....

زرزورا

محمد ماهر قابيل

لم أكن قد سمعت فى حياتى عن «زرزورا» حتى حدثنا عنها الأستاذ إميل، كان الأستاذ إميل هو مدرس التاريخ، وكان أقرب المعلمين إلى قلوبنا نحن تلاميذه، كان أبًا حقيقيًا لنا، يعرف كل واحد منا باسمه، ويعيش معنا صبانا، ويعيننا على مشكلاتنا، كان طيبًا ودودًا لا يمن ولا يستعلى، يفتح بابه لمن يريد أن يستزيد من العلم فى أى وقت، العلم بأوسع معانيه، وليس الكتاب المقرر فقط، وكان يعطى ويعطى، ويرى سعادته فى العطاء بلا حدود.

وكنت أحب التاريخ، حببه إلى الأستاذ إميل بطريقته الجذابة فى شرحه، فقد كان يحكى أحداثه كأنها حكايات الجدات فى ليالى الشتاء، وكان يعرف أشخاصه كأنهم أصدقاء السهر فى المساء، كان يندمج فى الدرس كأنه يمثل، يحرك كفيه بانفعال فى الهواء، ويضم قبضة يده بقوة، ويتموج صوته فيرتفع ويهبط، وكنا نكاد نحبس أنفاسنا المتلاحقة ونحن نجلس أمامه مبهورين بتلك الشخصية الآسرة. ومن أجل ذلك كنت أفضل التاريخ، لا ينافسه عندى إلا اللغة العربية التى كنت أسبح بها فى بحور الشعر حتى أصبحت شاعراً.

وكانت السنة المدرسية فى نهايتها، وكانت لنهايتها رائحة جميلة هى رائحة زهور الربيع لكنها كانت أيضًا رائحة الامتحانات التى اعتدناها فى تلك الشهور، فما تكاد تمضى حتى نستبق إلى البحيرة والسواقى التى يأتيها الناس من بعيد مشتاقين إلى حيث نعيش فى الفيوم.

وقف الأستاذ إميل لحظة يلفه الصمت وهو ينظر عبر نافذة الفصل المفتوحة إلى الأفق ثم قال بحنان:

- أبنائى: شىء عجيب يا أبنائى، من يصدق أن تلك الرمال الممتدة إلى الغرب من النيل كانت فى قديم الزمان هى الحقول الواسعة التى يرويها السحاب فتجود بخير الحصاد؟

سكت الرجل قليلاً قبل أن يستمر قائلاً بلهجة يلفها الغموض والتهيب:

- كانت فى مصر واحة رائعة يسمونها «زرزورا».

تزاحمت فى عقولنا عشرات من الأسئلة لكننا لم ننطق، ربما كى لا نقطع عليه حبل أفكاره المشدود، رأى فى عيوننا الحيرة فقال:

- كان طائراً يستوطنها فأطلقوا عليها اسمه، وفى تلك الواحة كنوز خفية تنتظر من يستخرجها.

وجدت فى داخلى الشجاعة أن أستأذن فأقول:

- هل حاول أحد يا أستاذ؟

أجاب بهدوء الواثق:

- نعم يا حسن، كثير من العرب والأجانب، لكنهم فشلوا فلم يصلوا، إنها الحلم الأسطورى الذى طالما أشعل الإحساس، وألهب



الحماس.

قال مصطفى بلهفة:

ـ وأين تقع تلك الواحة يا سيدى؟

بدا سؤاله ساذجًا أثار المرح بيننا، فرد الأستاذ وهو يضحك:

ـ هل تريد أن تجرب حظك يا مصطفى؟

ابتسمنا لكن بغير سخرية، وقال الأستاذ:

ـ يقولون فى جنوبنا الغربى، وآخرون يظنون أنها عند سيوة.

تدخل جهاد بقوله:

ـ هل هناك رأى مختلف يا أستاذ؟

تردد الأستاذ مفكرًا ثم هتف متذكرًا يقول:

ـ آه، لقد التمسها فريق ثالث بعد الداخلة.

***

على طريق العودة من المدرسة قال مصطفى:

ـ فى كل صيف لنا رحلة طويلة، كل رحلاتنا كانت تقليدية: إلى ساحل البحر الأحمر أو الساحل الشمالى أو سيناء، وغالبًا مع الأهل، لكن رحلة هذا العام ستكون رحلة العمر.

قلت بدهشة:

ـ ماذا تقصد؟

قال بحسم:

ـ ستكون إلى «زرزورا».

تحولت الدهشة إلى ذهول على وجه جهاد الذى قال بلا وعى:

ـ هذا ليس مغامرة، هذا جنون، إن الكبار لم يستطيعوا فهل نستطيع نحن؟ قد تكون رحلة بلا رجعة.

قال مصطفى بنبرة من اتخذ القرار:

ـ إن الكبار لم يستطيعوا لأنهم كبار، و هناك أهداف لا يستطيع الكبار تحقيقها مع احترامنا لهم لكننا نستطيع، إن لديهم الحكمة، ولدينا الطاقة، لديهم الخبرة، ولدينا القدرة، لديهم النصيحة، ولدينا الفتوة، خذ مثلاً الرياضة، إن التدريب فيها للكبار لكن البطولة للشباب، وفى استعمال الأجهزة الإلكترونية يبدو للشباب النصيب الأوفر بحكم السن، وحتى فى ميدان الدفاع: هم يقودون، ونحن نقاتل، هذا طبعًا لا ينقص من أقدارهم، فهم آباؤنا أصحاب الفضل علينا، ولهم بالتأكيد حضورهم الذى لا يمكن أن نستغنى عنه، لكنها سنة الحياة يا عزيزى، هم رموز الماضى، وسادة الحاضر، ونحن جند الحاضر، وأمل المستقبل، من الذى يعمل وينتج فى المزارع والمصانع؟ من الذى قاوم احتلال العراق؟ من الذى قام بالعمليات الاستشهادية فى فلسطين؟ من الذى حرر

جنوب لبنان بحرب شعبية؟ من الذى أجبر الجيش الصهيونى للمرة الأولى فى التاريخ على الانسحاب من أرض عربية دون مساومة؟ من الذى انتصر على المعتدين، وأذلهم، وضرب العمق من كيانهم بالصواريخ فى سابقة لم تحدث من قبل؟ إنهم شباب الأمة يا جهاد.

كان مصطفى يقول الحق، ولم يكن من الممكن أن نعترض بعد ما قال، كانت له إرادة حديدية، وكنا نعجب بإصراره ومثابرته وقلما كنا نفارقه، فلم نملك إلا مشاركته.

كانت لدى والد مصطفى سيارة رحلات سوداء متينة ضخمة تشبه الدبابة، وكان الأب يصحبنا بها فى نزهات قصيرة حول الفيوم، لكن التجربة تلك المرة كانت فريدة، ولم يكن من السهل أن نبرر الفكرة، عرضها مصطفى على أبيه بلباقة تدارى خطرها وكأنها مجرد سياحة آمنة، وبذل أقصى جهده فى إقناع الأب حتى وافق بشرط ألا نقطع اتصالنا به عبر الهاتف المحمول ليطمئن على سلامتنا، ووعده مصطفى، ولكن بقيت مسألة السائق.

فما العمل؟

***

وضعنا الطعام والماء والملابس فى أربع حقائب كبيرة، وأخذنا البوصلة والمنظار وخريطة تفصيلية للصحراء الغربية، ثم حملنا كل ذلك إلى السيارة لنبدأ التحرك بعد أداء صلاة الفجر جماعة فى المسجد، ولم يكن من الممكن أن نذهب إلى المجهول دون دليل، والدليل لا يأتى دون أجر مناسب، والأجر أضعاف أضعاف ما فى جيوبنا نحن الثلاثة، قلت بأسف:

- يا لها من أزمة بلا مخرج.

قال جهاد:

- لا سائق ولا دليل، الحل الوحيد هو الشيخ عبد الجليل.

سأله مصطفى باهتمام:

- ومن هو الشيخ عبد الجليل؟

أجاب جهاد بفرح قائلاً:

- رجل مخلص، بركة، لا يطمع، بل لا يطلب المال أصلا، لن يكلفنا ما يرهقنا لكنه خبير بالصحراء الغربية، يعرف خفاياها وأسرارها.

قلت باختصار:

- وماذا تنتظران؟ هيا بنا إليه.

قال مصطفى بكرمه المعهود:

- لابد أن نقدم له هدية لائقة فيما بعد.

ردد جهاد قائلاً:

- فيما بعد.

اتجهنا على الفور مع جهاد إلى بيت الشيخ عبد الجليل، كان البيت عتيقًا من طابق واحد، تحيط به حديقة صغيرة لكنها حافلة بأشجار الفاكهة، استقبلنا مرحباً فقد كانت تصله بجهاد صلة قرابة، وبعد تقديم شراب الليمون وتبادل المجاملات قال جهاد:

- نريدك أن تصحبنا فى رحلة.

قال الشيخ ببشاشة:

- إلى أين يا جهاد؟
ألقى جهاد بالإجابة دون مقدمات قائلاً:
- إلى «زرزورا»
وكأنما ألقى جهاد بقنبلة انفجرت بيننا، فقد اعتدل الشيخ، واختلج وجهه كمن تلقى ضربة، وفرت منه البشاشة وهو يقول:
- «زرزورا» يا إلهى، متسحيل، سبحانه وتعالى جل شأنه، الله وحده يعلم مكانها.
قلت بأدب:
- أمامنا ثلاثة احتمالات للبحث عنها، وكل ما نرجوه أن تكون لنا خير دليل لقصد السبيل.
لمع بريق فى عينى الرجل وقال:
- إن شبابكم النابض بالأمل يبعث فى شيخوختى روح العمل، كانت رحلتى الماضية منذ أحد عشر عاماً مع بعثة أجنبية لم توفق لكنكم أحييتم فىّ الحنين إلى مواصلة البحث، سأذهب معكم يا أولاد بمشيئة الله.

قاد الشيخ عبد الجليل السيارة، وجلس مصطفى إلى جانبه، وجهاد وأنا على المقعدين الخلفيين، كان مشهد الخروج إلى الصحراء مؤثراً قبل الشروق، فقد كانت السيارة تسير ببطء فى البداية ثم أسرع بها الشيخ تدريجيًّا دون تهور، وكنت أودع العمران بعينى حتى توارى آخر البيوت، واحتوتنا الصحراء برهبتها ووحشتها وحاول جهاد أن يخفف التوتر فقال:
- زعموا أن تلك الواحة مسكونة.
قلت مداعباً:
- وهل تخاف الجن؟
تدخل الشيخ بقوله:
- المؤمن لا يخاف إلا الله، يقولون إن الجن على الجبل ولكنهم لا يظهرون لإنس،

تشاغلتُ بإطلالة من نافذة السيارة، كانتْ الطبيعة تتألق فى مشهد ساحر: سماء صافية، وصحراء شاسعة، وكان الوقت يمضى بطيئا كأنه يعد علينا الثوانى، ومن حين إلى حين كنا نلحظ وعورة الطريق على حركة السيارة لكن الدليل كان بالفعل صمام أمان لنا.

وبعد الظهر أوقف السيارة لأداء الصلاة، فصلينا ثم اتصلنا بالأهل لطمأنتهم. وعندما مالت الشمس إلى الغروب اقترح مصطفى أن نستريح لتناول الطعام والشراب بعد صلاة المغرب، فصلينا المغرب ثم العشاء معًا، وسرعان ما هبط الظلام فقال الدليل:
- إن السير ليلاً فى الصحراء غير مأمون العاقبة، ولابد لنا من النوم على أن نتناوب الحراسة ثم نواصل التحرك بعد صلاة الفجر، لا تخلو الصحراء من الوحوش والثعابين واللصوص، وعلينا أن نأخذ الحذر.
ثم أضاف بحزم قائلاً:
- دعوا تدبير الأمر لى، ولا يراجعنى أحد منكم فى ذلك، سنقسمها مناصفة بيننا: اثنان ينامان، واثنان يحرسان إلى منتصف الليل، فينام الحارسان، ويحرس الآخران.
ولم نكن فى حاجة إلى مناقشة:
كان لليل فى الصحراء مذاقه المتميز الذى يختصر صغائر الحياة اليومية، ويعيد المرء إلى توحده مع الكون بمكوناته وكائناته، يعيده إلى منبعه نغمة شجية فى معزوفة الوجود، لا أدعى أننى تخلصت نهائياً من الخوف لكن خوفى لم يكن قاهراً إلى درجة

الرعب، فقد ظللت متماسكًا مسيطرًا على حواسى، وبينما كان الشيخ عبد الجليل ومصطفى يغطان فى نوم عميق من التعب كانت الهواجس تطرد النوم من عينى فأتبادل الهمس مع جهاد قائلاً له:

ـ هل تتوقع حقًا أن ننجح فيما فشل السابقون فيه؟

قبل أن يتمكن من الإجابة فاجأنا إنشاد غريب، لم يكن مألوفًا، ولم ترافقه موسيقى، كان يدوى فى الخلاء هادئًا عميقًا لكن السمع لا يتبين مصدره على الإطلاق برغم وضوح الكلمات وبساطتها:

ـ هيا لنستكشف
أريد أن أعرف:
ما موقع الأرض؟
وأطوف بالشمس.
وأعود للأمس.
بالطول والعرض.
وتطير أحلامى.
بسماء أيامى.
وإلى الذرى تمضى.



***

هيا بنا نلعب.
نمشى ولا نتعب.
فى ملعبِ البدر.
هيا بنا نعمل.
نعطى ولا نسأل.
وإلى الفضا نجرى.
فإذا هوى النجم.
أو زلت القدم.
فالقلب لا يدرى.

***

سيرى على مهلى.
فالكل من أهلى.
والناس أحبابى.
والنور يألفنى.
والظل يعرفنى.
يلهو على بابى.
والكون أملكه.

لكن سأتركه.
فالأرض أولى بى.

كان النشيد شجياً تتجاوب أصداؤه فى رحاب الخلاء بحنين يسلب العقل، ودفء يفوق الوصف، لكن الصوت كان من طبقة لم ترد على آذاننا، هل هو صوت بشر؟ أم هو شدو الجن؟

استيقظ النائمان، وجاء دورنا في النوم، ولم تكن هناك فرصة للأرق، فقد استغرقت فى النعاس توًا، وياله من منام.

رأيت فيما يرى النائم كهلاً صالحاً عليه سمات الوقار، يتوكأ على عصا من الخشب بمقبض من النحاس، ويرتدى عمامة بيضاء ناصعة كثوبه، بيمينه كتاب، وبشماله قطعة من الذهب، حدق فىّ لحظات ثم هتف قائلاً:

- هذا هو الأدب؟

وكرر مرة ثانية:

- هذا هو الأدب؟

ثم قالها للمرة الثالثة:

- هذا هو الأدب؟

وأرسل بصره إلى أعلى وهو يفتح الكتاب.

ثم تحول الهتاف إلى ما يشبه الحشرجة وهو يقول:

- وهذا هو الذهب.

ونظر إلى أسفل وهو يدير الذهب بأصابعه.

وساد سكون مطبق قبل أن يهدر قائلاً:

- ولك الخيارررررررررر.

كانت نبراته تقصف الأرجاء برنينها، فتجمدت الحروف على فمى وهو ينصرف متمهلاً إلى الشرق، باسط الذراعين كأنه يطير.

واصلنا المسير بعد صلاة الفجر، وتوالت علينا الأيام والسيارة تصعد بنا متثاقلة على المرتفعات، وتنزل مندفعة على المنحدرات، وتنغرس فى الرمال المترامية، وتصطدم بالصخور المتناثرة، وتعطلت هواتفنا المحمولة فلم نتمكن من إصلاحها، وهكذا انقطع اتصالنا بالعالم. لكن المحنة طغت على واجب طمأنة الأهل، ونفذ اللحم المحفوظ والسمك المملح وشرائح البطاطس والتونة والمربى وعسل النحل والشاى والسكر، ولم يبق إلا القليل من الخبز المقدد والجبن والماء، وتعذر الوضوء فكنا نتيمم وأوشك اليأس أن يتسلل إلى صدورنا فلم نعثر على الواحة المفقودة فى الجنوب الغربى، لم نصادف علامة واحدة تشير إلى غايتنا المنشودة «زرزورا» وعزمنا على تغيير اتجاهنا وقد نال منا العناء كل منال.

قال الشيخ عبد الجليل:

- ألم أقل لكم؟

ولم تكن للعتاب فائدة على كل حال، فنكس مصطفى رأسه، واتبعته مطرقًا، ولحق بنا جهاد مترنحًا على حافة الإغماء وهو يتظاهر بالتماسك، كان الوقود قد نفد، وهبت عاصفة عاتية ألجأتنا إلى إغلاق السيارة لنحتمى بها بعد أن أصبحت مجرد مأوى لنا، وامتزج الصفير بالعواء، وجفت فى عروقنا الدماء، ولولا الحياء لانخرط ثلاثتنا فى البكاء، كان المأزق فوق كل توقع، فقد تراكمت علينا النوائب، وصرخ مصطفى صرخة هائلة وهو ينتفض من الألم، ويتلوى على الأرض.

كانت لدغة عقرب.

سحق جهاد العقرب بحذائه، وقام الشيخ عبد الجليل بإسعاف مصطفى، وأمثال الشيخ لديهم مهارة طبية فى الإسعافات الأولية مستمدة من تجاربهم، وبعد استراحة طويلة تحاملنا على أنفسنا فمشينا على الأقدام نبحث وقد أرهقنا الجوع، وعذبنا العطش، لم يكن بحثنا عن واحة مفقودة أو كنوز خفية، وإنما كان عن نخلة مثمرة وبئر عذب، لقد هبط سقف الطموح إلى الحد الأدنى من الضرورة.

لم نعثر فى ذلك القفر على نخلة واحدة، وبدلاً من البئر وقعت فى حفرة عميقة أخرجونى منها بجهود مضنية، ثم واصلنا المشى بخطوات متهالكة كالأشباح حتى سقط جهاد مريضاً بالحمى.

اشتدت الحمى على جهاد حتى أدخلته غيبوبة فأخذ يتمتم دون وعى قائلاً:

- حسن.. الساعة.. العلبة.. ماء.. قلت له.. أمى.. لا.. «زرزورا» الأستاذ.. السيارة.. معقول.. أبى..

وظل يهذى على هذا المنوال دون أن تتحسن حالته فاستسلمنا لقضاء الله.

قال الشيخ عبد الجليل:

- قوما بنا نصلى صلاة الحاجة.

صلينا وراءه ودعونا الله أن يفرج كربنا، وحدثنا عن شروط استجابة الدعاء، وطلبنا لجهاد الشفاء.

هدأ جهاد، وشحب لونه كمن فارق الحياة. وبتنا مستيقظين حتى أدينا صلاة الفجر، وقبل الشروق لاحت على البعد أطياف قافلة تشق الصحراء فعدوت نحوها كالمجنون وأنا ألوح وأنادى وأصيح بأقصى ما أستطيع الصياح:

- النجدة .. النجدة.

كانت تلك القافلة العابرة هى منحة العناية الإلهية لنا، ولولاها لكان مآلنا الهلاك المحقق، وكانت مروءة رجالها من نعمة الله علينا، فقد طيبوا خاطرنا، وأطعمونا وسقونا، وتولوا العناية بجهاد حتى تحسنت حالته، فتماثل للشفاء أو كاد، وخصوا الشيخ عبد الجليل بمعاملة تليق بسنه، كانوا مثال أصالة العرب وشهامتهم، ولما استفسروا عن سبب وجودنا فى ذلك الموضع حدثناهم عن الواحة المفقودة فضحكوا وقال كبيرهم وهو يغالب القهقهة:

- «زرزورا».. «زرزورا» مرة واحدة.. يالكم من أشقياء.. تزاحمون الجن أيها العفاريت الصغار.

ثم استدار إلى الشيخ عبد الجليل وقال:

- وكيف وافقتهم على ذلك؟

فسكت الشيخ، ولم يجب.

تهادت بنا القافلة واثقة على دروب الصحراء، واستعدنا حيويتنا، وإقبالنا على الرحلة، وشغفنا بالتأمل، وحط الرجال الرحال للراحة، وأوقدوا النار، وذبحوا شاة، كان الشواء شهياً، فأكلنا حتى شبعنا، وشربنا حتى ارتوينا، وبينما كنا نستمتع بمشهد الغشق، على أحد التلال لمحت بعض النخيل فاتجهت إليه وحدى، وتركتهم يتسامرون.

تخدع الصحراء من يجترئ عليها، وليس السراب خداعها الأوحد، فالمسافات فيها خادعة لمن لا يقدرها، لقد مشيت حتى تورمت قدماى إلى أن بلغت مقصدى، كان النخيل غير مثمر، تتخلله جذوع أشجار ميتة لا حياة فيها، عدا عليها الزمان فتركها كشواهد النسيان، وإلى جوار كرمة جافة رأيت ما يشبه البئر المهجور، كانت أطلال قرية أو واحة بلاشك: جدران متهالكة وأبواب مغلقة، وبروج متداعية كانت حين شيدوها شامخة باذخة كما تنبئ بقاياها، هل هذه هى «زرزورا»؟ لا أظن، فلم أعثر فيها على أثر لكنز، لكن الأبواب المغلقة استحوذت على اهتمامى، كانت سبعة أبواب، على كل منها اسمه بخط دقيق أنيق: باب الاطمئنان، باب اليسر، باب الرزق، باب الرفعة، باب القوة، باب العزة، باب الحكم.

رحماك يا رباه، أليست هذه هى الأبواب التى يتمنى الإنسان أن يفتحها؟ من منا لا يتمناها؟ ومن ذا الذى لا يرجو صلاح الحكم حاكماً أو محكوماً إلا إذا كان من الفاسدين؟

من كوة محجوبة إلى جانب الباب الأخير ألتقطت ستة مفاتيح عليها كلمات منقوشة لم أتبينها، كانت باللغة العربية لكنها مزخرفة بزخارف استعصى علىّ قراءتها فحملتها معى إلى الشيخ عبد الجليل لأقص عليه القصة كاملة.

لم تكن الفاتيح من معدن نفيس، ولم يكن بها ما يثمنها، لكن الشيخ عبد الجليل كبر عندما قرأ الكلمات المكتوبة عليها قائلاً:

- الله أكبر.. الله أكبر.. ما شاء الله.. لا قوة إلا بالله

ثم عانقنى مهللاً وهو يقول:

- يا ولدى.. أسعد الله طالعكم، وجعل استعادة مجد خير أمته على أياديكم، سيكون لجيلكم بإذن الله الشأن الذى طالما انتظرناه.

انظر.. انظر يا بنى:

هذا مفتاح باب الاطمئنان، مكتوب عليه «الذكر».

وهذا مفتاح لبابين : باب اليسر، وباب الرزق، مكتوب عليه «التقوى».

وهذا مفتاح باب الرفعة، مكتوب عليه «العلم».

وهذا مفتاح باب القوة.. مكتوب عليه «التوبة».

وهذا مفتاح باب العزة، مكتوب عليه «الإيمان».

وهذا مفتاح باب الحكم، مكتوب عليه «العدل».

استمسكوا بهذه المفاتيح، ولا تفرطوا فيها أبداً، فإنها كنوزكم التى لا يعدلها مال الدنيا إن اجتمع.

لم نكن نتوقع لرحلتنا أن تطول إلى هذا الحد، لم يتسرب الملل إلى نفوسنا فقد كان هناك ما يشغلنا فى كل مرحلة، لكن المرحلة الأخيرة كانت تدخر لنا معركة عنيفة فقد هاجمنا بعض الوحوش، وتصدى لها الرجال ببنادقهم، وكانت مواجهة حامية راح ضحيتها جمل فى المؤخرة قبل أن يتمكن الرماة من القضاء على الوحوش.

***

لم نصل إلى «زرزورا».
ولم نرجع بكنز.
لكننا رجعنا بما هو أغلى،
وأجدى،
وأبقى،
رجعنا بمفاتيح الأبواب
التى تفتح لمن يملكها كل باب
هل كانت أطلال «زرزورا»؟
أم قرية الحكمة؟
أم ساحة الشورى؟
قال الشيخ عبد الجليل:
- لا تطلبوا الظلال
فكلها زوال.

من الأدب الصينى

السنوات الضائعة

تشانغ كانغ
ترجمها عن الصينية:
ربيع مفتاح

في آخر الليل، وعبر الممر المظلم العميق، سمعت دقات صوت ما، وشيئا فشيئا تحولت إلى طرق على الباب الخارجي لغرفتي. الساعة الآن الحادية عشرة إلا ربعا، ولا يأتي في هذا الوقت إلا الطلاب المجتهدون حيث يقصدون مدرسيهم للاستفسار عن شئ ما. فتحت الباب، بدأ الرجل يتكلم وهو يلهث:

- أبحث عن الأستاذ "بنغ"، هل يعيش هنا؟

- إنه أنا .. ادخل .

مع نسمات هواء الخريف البارد، دخل غرفتي غريبان، زوجان في منتصف العمر، شعرت أن هناك شيئا ما من خلال عيني السيدة المتورمتين وحديث الرجل الغاضب.بعد صمت قصير سألني الرجل :

- هل تعرف تسو لي؟

- إنه ولدي - أضافت السيدة وهي تمسح طرف عينها بوشاحها المتسخ.

- تسو لي؟ آسف، لا أعرفه.

- ألم يأت هنا؟ - سألني الرجل بشك وهو يسعل.

لم يكن لديّ شئ أقوله، فهززت رأسي. فجأة غطت المرأة رأسها ووجهها بوشاح وصرخت:

- لو لم يكن هنا، فأين يكون يا تُرى ؟

- ألا تعرف، لقد علمته ودفعته إلى الجنون، أين هو منك الآن، إنك معلم أما هو فإنه لا يدرى من أمره شيئا.

حدق الرجل فيّ بغضب، أحسست أنه على وشك الاهتياج والثورة، حفرت في ذاكرتي: " تسو لي" هذا من خلال حاجبي الرجل الثائر وفم السيدة الواسع والتي كانت تبكي بمرارة، وسألت نفسي: ترى من يكون "تسو لي" هذا؟

بدا لي الاسم مألوفا إلى حد ما، فجأة أخرج الرجل ورقة بالية من جيبه وسلمها لي ...

- أليست هذه الورقة التي كتبتها له بخط يدك، انظر، لماذا تكتب له: "إنك تضيع وقتك مع شخص أحمق" ؟!

تعرفت على خطي ، تسو لي! ، تذكرت على التو شابا خجولا ذا حاجبين مثل والده تماما وفم مثل فم أمه الواسع، والتي كانت تصيح بمرارة:

- أرجوك، دعه يعود لبيته، آه يا ولدي ، لماذا هربت من البيت ؟!

كان الهزيع الأخير من الليل، وخشيت أن يستيقظ الجيران، رجوتها أن تهدأ وقلت:

- إنني حقا أعرف تسو لي، كان ذلك منذ فترة بعيدة، جاء مرة لزيارتي واستعار كتابا، وتلك الورقة كانت لإخباره أنني أحضرت الكتاب،

هذا كل ما في الأمر، وليست لديّ أي فكرة عن هروبه من البيت.

نظر أحدهما إلى الآخر وهما يتفرسان الحجرة كما لو أنها تستطيع أن تخفي ابنهما، غمغمت الأم وهي تخفض رأسها ...

- لقد رحل منذ ثلاثة أيام

قلت بحذر - أليست له صديقة أو ......

قاطعتني أمه - إنه يخجل حينما يرى فتاة، ونادرا ما يخرج من البيت، وهو يعمل بجدية ويظل يقرأ طوال اليوم، آه يا ولدي، حتى لو فقد أبوك أعصابه وضربك كان يجب ألا تهرب.

كان واضحا أنهما لا يستطيعان تفسير الموضوع، وأنا لا أعرف شيئا عن شجارهما العائلي، ولم أكن مهتما بالولد فحسب، ولكن بوالديه أيضا، وربما لم يريداني أن أعرف الحقيقة كاملة.

أثناء انصرافهما، أعطاني الأب عنوانه محاولا شرح طريقة الوصول إلى بيته ووصف المكان بيديه الكبيرتين وبطريقة غير متقنة، وخمنت أنه يعمل نجارا في أحد المصانع وهمس في أذني:

- لا تعر " تسو لي" كتبا مرة أخرى إذا طلب منك ذلك، إنه ولد أحمق، ما الفائدة من قراءة التاريخ، وأنت كمدرس، يجب لا تضيع وقتك مع ذلك الولد!

ارتبكت وأصابني الدوار، ونسيت أن أودعهما، تلاشى وقع الأقدام، وغرق المكان في صمت عميق، أعددت كوبا من الشاي وبدأت أتذكر، قابلت هذا "تسو لي" مرة واحدة، كان ذلك منذ خمسة عشر عاما، لم أعتبره تلميذا لي، رغم أنني أكبره بعشر سنوات، تعرفت عليه بصعوبة، ذات يوم بعد انتهاء الدراسة، تبعني وأنا أهبط السلالم، حضر إليّ في حجرة المدرسين وسألني وجلا:

- معذرة ، هل أنت الأستاذ "بنغ" ؟

وقفت عند الباب أتأمل فيه، شاب نحيل يبعث على الإحساس بالطيبة والارتياح.

- أنا ... قرأت مقالك عن تطور الرأسمالية المعاصرة الذي نشر في العدد الأخير من المجلة، وأود أن ....

كنت دوما عرضة لهجوم أولئك المتخصصين في مناقشة المسائل الأكاديمية، فقاطعته:

- آسف جدا ، ما زال لدى فصلان سأقوم بالتدريس لهما، يمكنك أن تأتي الأحد القادم إلى منزلي:

البلوك الخامس، الشقة الثانية، الدور الثالث.

أراد أن يضيف شيئا، لكنه تردد، وهربت منه الكلمات. أومأ برأسه وانصرف.

وفي الموعد المحدد يوم الأحد ، حضر وهو يرتعش من البرد، لمعت ملابسه المبللة وشعره بحبات المطر، سألته:

- هل تمطر بشدة ؟

- نعم.

- ولماذا لم تحضر مظلة معك؟

- مظلة؟! لا أستطيع استعمالها أثناء العمل ...

العمل؟ أي عمل؟

- إنني أجرف الحجارة ثم أحمّلها على الشاحنات. إنه عمل مؤقت، فأنا أبحث عن عمل دائم، ومن حسن الحظ أنها تمطر اليوم وإلا لما استطعت زيارتك.

بدا الشاب صديقا ودودا، فجأة أخرج كتابا من جيبه، كان غلافه مبللا عند حوافه، بعناية شديدة وضعه على المكتب وبدأ في تغيير ملابسه، كان الكتاب قاموسا صينيا ضخما، ارتبك عندما نظرت إليه، وابتسم قائلا:

- إن الكلاسيكيات صعبة جدا إلى الحد الذي توجد فيه جمل كثيرة لا أستطيع أن أفهمها، لكن أستطيع أن أفهم ما تكتبه، تحليلاتك تعجبني، وبعض وجهات نظرك جديدة تماما ولم يوجد من فسّرها هكذا من قبلك .

مثل ماذا؟

- عندما قلت مثلا إن الرأسمالية تطورت عند اليونانيين القدماء و الرومان تطورا كاملا، ولكن من الصعوبة أن تنمو نموا كاملا في الصين و الهند وروسيا، لأن الرأسمالية ليست ظاهرة اقتصادية فحسب بل هي أيضا ظاهرة ثقافية.

كنت أتابعه باهتمام وهو يمسك بالفكرة الرئيسية للمقالة، رغم أن تحليله لم يكن عميقا بدرجة كافية، إلا أنه كان يستخدم عقله بحرية تامة، أومأت برأسي كي أشجعه على الاستمرار، فقد أدركت أنه قرأ كتبا كثيرة في التاريخ ...

- وفي التاريخ يهزم الأوفياء دائما من قبل الخائنين،

قال ذلك وهو يضغط على فمه بقوة .

- ذلك أن الأوفياء يحاولون أن يكونوا مخلصين، لكن الآخرين يبذلون أقصى طاقاتهم للتغلب عليهم، وفي النهاية يفوز الخائنون، هذه هي النتيجة التي وصلت إليها بعد قراءة التاريخ.

شعرت بإعجاب تجاهه، إن معظم تلاميذي يدرسون التاريخ من أجل الحصول على الدبلوم فقط، وقليلون منهم هم الذين يغرمون به حقيقة!

وغالبا ما يحب المدرسون المواد التي يدرسونها، والتاريخ بالنسبة لي مثل دائرة معارف، إنهم مثل قارب بخاري يسير في الاتجاه المضاد للتيار، ومن النادر أن تجد شابا مثله يقرأ التاريخ بمثل هذه الدقة والاهتمام. ترى ما الذي يدور في ذهنه، نحن ننتمي إلى جيلين مختلفين فما هي الصدفة التي جمعتنا معا؟

- بما أنك تقرأ التاريخ هكذا، هل تعد نفسك كي تدرس في الجامعة؟

ارتبك لتعليقي، ولم يستطع الكلام بسرعة.

- أنا لا أستطيع النجاح في امتحان القبول، لأنني ضعيف في اللغة الصينية واللغات الأجنبية، يكفيني الآن البحث عن وظيفة دائمة.

- وماذا كنت تعمل قبل ذلك؟

- كنت أعمل في الريف، لقد بدأت المرحلة المتوسطة عندما اندلعت الثورة الثقافية ...

أعددت كوبا من الشاي وقدمته له.

- أنت تدرس بالاعتماد على نفسك؟

- في السنوات الماضية أعارني مدرس تاريخ بعض الكتب، لكنه انتقل إلى مكان آخر، حاولت بعد ذلك أن استعير كتبا من الآخرين، والحقيقة أنني لا أستطيع تفسير سر عشقي لقراءة التاريخ!

ويبدو أن تعاطفي جعلني أقترح عليه أن يحضر إلى الجامعة ليدرس، لحظتها أشرق وجهه بفرح سرعان ما انطفأ.

- مستحيل، فأنا أعمل طوال اليوم، ثلاثين يوما في الشهر، كما أن والديّ لن يسمحا بذلك ... أحنى رأسه وصمت قليلا:

- حين رسبت في امتحان القبول بالجامعة، طلب مني والدي أن أبيع الفول في السوق لأكسب من خمس إلى ست "يوانات" في اليوم. رفضت، لأني لو عملت أكثر من عشر ساعات يوميا، فلن يكون لديّ وقت للدراسة، لذا فضلت أن أعمل في وظيفة عمل عادي بدخل أقل، وأحيانا أجد وقتا للدراسة بعد أن تفرغ الشاحنات حمولتها.

بدأ الجو يظلم، ارتدى ملابسه المبللة ثانية بعد أن خلع السترة التي قدمتها له، وأخذ قاموسه.

- هل أستطيع استعارة كتاب "التطور والأخلاق" ؟

زادت دهشتي، فهل يستطيع هذا الشاب الصغير فهم موضوعات صعبة كهذه، وفكرت أن أعيره مظلة، وعدته بالبحث عن هذا الكتاب. في مكتبة الجامعة، وأثناء بحثي عن المظلة كان قد اختفى في الظلام.

هل هرب – حقا– تسو لي من البيت، وهو يكن هذا الاحترام لأبويه، وهذا الاهتمام بأخيه الصغير وأخته، ولماذا؟

برد الشاي تماما، لكنني أيقنت أنه سيأتي لرؤيتي ثانية ليأخذ الكتاب، وتمنيت ألا يتورط في أية مشكلة.

في اليوم التالي عدت إلى منزلي حوالي الرابعة بعد الظهر، وفي طريقي إلى الباب وجدت قصاصة:

"أستاذي بنغ، أتيت لأخذ الكتاب الذي وعدتني به، حصلت على وظيفة جديدة، تركت البيت، عنوان عملي الجديد هو: " ٧٣٨١ المركز الرئيسي للتشييد و البناء".

سعدت أنه حصل على الوظيفة التي يحبها، " ٧٣٨١" مشروع ضخم لبناء خط دفاع مضاد للغارات الجوية. وصلت إلى المركز دون صعوبة. صف من الأكواخ البسيطة المعرشة بالحديد المتموج واللافتات الصغيرة، سألت عن تسو لي، أجابني رجل ضخم وهو يتثاءب:

– من تسو لي هذا؟ لم أسمع عنه من قبل.

– أرجوك ابحث عنه ، فهو عامل مؤقت جديد.

– لسنا مسؤولين عن العمال المؤقتين!

وراح يرد على مكالمة هاتفية.

تركته ساخطا ومتعجبا. لماذا لا يعرفونه؟ تجولت بدراجتي في أرجاء المشروع، كان الظلام قد بدأ في الانتشار حينما رأيت دخانا يتصاعد من مدخنة كوخ خشبي صغير، ورأيت شخصا منهمكا في العمل.

– يا ......

كان منحنيا ليلتقط شيئا ما، وعندما سمع صوتي، اتجه إلي،

– تسو لي!

أشرق وجهه بالدهشة، لم يصدق أنني أتيت لزيارته.

– أستاذ بنغ!

– قرأت الورقة، فأتيت إلى هنا لأعطيك الكتاب، وأيضا لأرى الوظيفة الجديدة التي حصلت عليها.

– تقصد غلي الماء؟

– غلي الماء!

– نعم، إنني أغلي الماء في المرجل.

ترك كل الأشياء التي كان يحملها بجوار الباب، وأشار إلى الداخل قائلا: هذه هي غرفتي الجديدة. أحنيت رأسي كي أدخل، كان هناك سرير خشبي عليه لحاف رقيق وبجواره صندوق خشبي مقفل، على السرير ملاءة من "السيلوفان"، وفي مواجهته كان المرجل.

– انتظر من فضلك.

بدأ يجفف السيلوفان بقطعة من القماش، واعتذر بخجل.

– معذرة ، التراب كثير جدا.

جلست على السرير، لم يكن مريحا، وعندما رفعت المرتبة وجدت تحتها عددا من المجلات وكتب التاريخ، هز كتفيه مبتسما:

– لدى الآن وقت كاف للقراءة، وظيفتي بسيطة: غلي الماء، وإضافة الفحم، ومراقبة النار.

بدا سعيدا راضيا، وعندما نظرت حولي ثانية؛ وجدت الأرضية رطبة، والسقف منخفضا، والضوء خافتا ، فشعرت بالكآبة.

لماذا جئت إلى هنا، هل تكسب أكثر؟
وشعرت على التو أن أسئلتي سخيفة ومضحكة.
- لا، على العكس، إنني أكسب هنا أقل.
أخفض رأسه ، ناظرا إلى حذائه، وكان صامتا، نفس التعبير حين زارني في غرفتي أول مرة.
- أنا ....
وقف، وغطى عينيه بيديه الخشنتين، وبدأ صوته يتهدج:
- أنا .... لا أملك مكانا أقيم فيه.
- وعائلتك، ألا توجد حجرة صغيرة لك؟
عمي سوف يتزوج، ولأنه لا يملك شيئا، وليس له بيت، فسوف يعطيه والدي الحجرة الصغيرة و التي لا تتسع سوى لسرير واحد كنت أقتسمه مع أخي الصغير.
اختنق صوته بالبكاء ...
الآن عرفت ماذا حدث له، رفع إحدى يديه لينشف وجهه بطرف كمه، ثم ألقم الفرن مزيدا من الفحم.
توهج الفحم الأسود بلهب مثل الستان الأزرق.
- أستاذ بنغ ، هل تعتقد أنني غبي وليس لي مستقبل على الإطلاق؟
- من قال ذلك! يمكنك أن تحاول ثانية في العام القادم وتدخل الجامعة.
- أنا لا أدرس كي أدخل الجامعة أو كي أحصل على وظيفة مرموقة، إنني أدرس التاريخ لتتسع مداركي، لا أود أن أكون جاهلا.
كان متعبا فاستند إلى الحائط الخشبي وكانت الغرفة مشوبة بالحرارة، اقتربت منه ووضعت يدي على رأسه برفق.
- يمكنك أن تأتي إليّ وسوف أساعدك في فهم الدروس، ألسنا أصدقاء وسندرس معا!
كان جُو الغرفة الخانق شديد القسوة لدرجة أنني لم أستطع الكلام بعد ذلك، أحضر كعكة بالسمسم وبصلة صينية خضراء. أكلت، كان طعاما شهيا، وبدا أكثر حيوية، عندما هممت بالانصراف، هرش رأسه.
- أستاذ بنغ، أرجوك لا تخبر أحدا أنني أعمل هنا في غلي الماء.
- أنا لا أعرف أحدا من أصدقائك.
- والديّ مثلا، لم أخبرهما بذلك، لأنهما لو علما بعملي جديد ، فسوف يجبراني على تركه وبيع الفول. إنهما يعارضان فكرة الدراسة من أجل كسب مال أكثر، لكن المال لا يستطيع شراء الوقت، أرجوك لا تخبرهما، وسوف أرسل جزءا من أجري الشهري لوالدتي.
كان الباب مفتوحا، فكشف ضوء المصابيح الخافت عن أكوام الفحم الأسود ذي النوعية الرخيصة.
- من الأفضل أن ترمي ذلك بعيدا.
- حقا ، إنه ليس من نوعية جيدة، ولكنه لا يزال قابلا للاحتراق.
ركبت دراجتي وودعته. فجأة ارتطمت العجلة الأمامية بكومة من الفحم، نظرت إلى الخلف، فرأيت ظله ولم أكن قلقا عليه.

فعاليات ثقافية فى اتحاد الكتاب

«ترجمة أدب الطفل» و«تيار الكتابة الجديدة» و«ألف ليلة وليلة»

مجدى عبد الرحيم - سمير درويش

فعاليات ثقافية متعددة قام بها اتحاد كتاب مصر فى الفترة الماضية، عبر لجانه وشعبه المتخصصة، من الصعب فى هذه المساحة الإحاطة بها جميعًا، من ناحية لأن المساحة المخصصة للمتابعات تضيق عن ذلك، ومن ناحية أخرى لأن "أخبار الكتاب"، الجريدة الشهرية التى يصدرها الاتحاد، تقوم بهذا الدور على الوجه الأكمل، لذلك، اخترنا فى هذه المساحة أن نلقى الضوء على فعاليات ثلاث: ندوة "ترجمة أدب الطفل"، ومؤتمر "تيار الكتابة الجديدة"، ومؤتمر "ألف ليلة وليلة ومستويات التلقى".

ترجمة أدب الطفل

أقامت شعبة أدب الطفل باتحاد الكتاب ندوة عن "ترجمة أدب الطفل"، أدارها محمد عبد الحافظ ناصف. حيث أجابت أريت فايز تادرس عن سؤال: لماذا نترجم؟ قالت: إن الترجمة للأطفال والناشئة وسيلة رائعة لاكتشاف العالم، ولابد من الترجمة والنقل والاقتباس، وإعادة صياغة التراث الصالح للأطفال، ولكى نواكب عقول أطفال القرن ٢١ والتطور التكنولوجى الذى يشهده هذا العصر، الذى يشع بالجديد المستمر.. يجب التوصل إلى أسلوب أكثر وعيًا، وإدراكًا لطبيعة طفل عصر الكمبيوتر والإنترنت، عصر المعلومات والاختراع والتكنولوجيا. وأشار د.كمال الدين حسين إلى أن كتاب الطفل فى الخارج لديهم الشجاعة والقدرة على المواجهة والتطرق إلى موضوعات وقضايا هامة وحساسة تهم الطفل، مثل كيف تكون العلاقة بين الآباء والأمهات إذا انفصلا؟ وكيف يتصرف الأولاد فى هذه المرحلة؟ أما نحن فلدينا أزمة حقيقية فيما نكتب للطفل، بداية من ألف ليلة وليلة التى أهمل الجانب الإبداعى والفنى فيها وتم التركيز على الجانب الأخلاقى فقط، الذى تناوله أغلب من يكتبون للأطفال حاليًا! لابد أن نتعلم من الترجمة كيف نساير العالم. وأكد الكاتب رءوف وصفى على أن الخيال العلمى يعطى للطفل الأفكار العلمية الحديثة من خلال القصيدة أو القصة، لذلك يجب أن نكون على دراية ومتابعة جيدة ومستمرة ومتصلة بكل ما هو جديد فى مجال العلم والأبحاث والاكتشافات العلمية، وأن نقدم المعلومة العلمية بشكل سلس ومبسط وجذاب، وان تكون القصة مبنية على خلفية علمية مع إعطاء الطفل نماذج وأمثلة مثل مقدار طول شعرة الرأس، أشعة الليزر وأشكالها، مع تبسيط العمل، والاهتمام بالصور. أما د.إيمان سند فقالت: إن الترجمة مصدر مهم لأدب الطفل، مع دراسة العمر العقلى والمحسنات اللفظية، ولابد من تقديم موضوعات جديدة من بيئات مختلفة، وتقديم أسلوب فنى جيد وجذاب ومحبب للطفل، والتعرف على الآخر والاندماج معه. وتحدثت عن بعض مشكلات الترجمة، وكيفية التغلب عليها، وأشارت إلى أهمية وجود مؤسسات قومية تهتم بكتب الطفل، ووجود أقسام لبيع وحفظ الحقوق الأدبية والاتصال والتنسيق مع دور النشر الأجنبية.

تيار الكتابة الجديدة

جاءت الجلسة الافتتاحية بكلمة رئيس الاتحاد الكاتب محمد سلماوى ألقاها نيابة عنه محمد عبد الحافظ ناصف، مرحباً بالسادة الضيوف، واختتمت بتوزيع درع الاتحاد على الفائزين بجائزة الدولة التشجيعية.. د.حسام عقل، الشاعر والباحث مسعود شومان، والشاعر إيهاب البشبيشى.

فى الجلسة الأولى وعنوانها "تيار الكتابة الجديدة فى الرواية" والتى أدارها رفقى بدوى، تحدث عمر شهريار عن تيار الكتابة الجديدة فى الرواية والتحولات الملفتة فى الفترة الأخيرة، وتحديداً عند الشباب، والتى بدأت تستعين بفكرة الواقع الافتراضى عبر الشات، وتجعله فاعلاً داخل النص، فلا نجد تحديداً واضحاً للانتقالات الزمنية، ولا التقسيمات المتعارف عليها، الرواية كلها نفس واحد، والرواية التى تكتبها المرأة لم تعد تهتم بعوالمها وكسرت فكرة الثنائية بين الرجل والمرأة، وهناك الحاجة إلى القارئ الفاعل القادر على المشاركة فى فك شفرات النص، وخلُص إلى ثلاثة نقاط: الأول أن مصطلح الكتابة الجديدة مراوغ وغير دقيق، الثانى أنه لا توجد ظاهرة تنشأ من العدم، والثالث أن هناك كتابًا كباراً بمقاييس الزمن يكتبون أيضاً كتابات جديدة.

ويعتقد الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا أن عنوان المؤتمر يجعلنا نقع فى التباس شديد، وقد لاحظنا فى الفترة الأخيرة تسرب عدد من المصطلحات المراوغة، بعضها كاذب ومروج لنوع من الكتابة سقطت مع الأيام مثل كتابة الجسد، وأعتقد أن هناك أزمة فى الإبداع ولم نعترف بذلك، وذهبنا إلى المصطلحات المتعددة ولن ننتهى منها مثل الرواية الأكثر مبيعًا، والأمر يحتاج أن نفرد له مؤتمراً خاصًا. وقال إن مصطلح الكتابة الجديدة مراوغ يعرض لسن معين للكتابة، وهى نقطة غير موضوعية، ويمكن لكاتب كبير فى السن أن يقدم كتابة جديدة، فالرواية الجديدة هى التى تقدم رؤية مختلفة وتتطرق إلى عوالم جديدة فى الشكل والمضمون والتقنيات لم تكن مطروقة من قبل، ويمكن أن نطلق عليها كتابة جديدة بصرف النظر عن سن كاتبها.

ويؤكد د.مصطفى الضبع على حضور الكتابة الجديدة، وإلى أى مدى تختلف عن كتابات الماضى، والسؤال هل هناك جديد اليوم؟ قانون الطبيعة الحتمى يقول إن الجديد موجود دائمًا، مع كل عمل، وإن هناك كتابة لها تجلياتها وتطورها وحضورها. بداية من عامى ١٩٩٧، ١٩٩٨ نجد كتابات منتصر القفاش وسعيد نوح وسيد الوكيل، والتحول أنجز الكثير من الأعمال التى تنتمى إلى التجريب الحقيقى والكتابة من رحم النصوص ذاتها، وحاليًا لا يوجد معيار نحكم من خلاله على النصوص، كما لم تعد فكرة البطل والحدوتة المركز والمحتفى بها، فالرواية الآن تعتمد على مشاهد سردية متجاورة متتابعة، تحتفى بالوعى ولا تحتفى بالكتابة، تطرح الأسئلة ولا تقدم الأجوبة، البطل أصبح عاديًا وبسيطًا، والزمن كان متناميًا فأصبح ثنائيًا متقاطعاً.

فى الجلسة الثانية بعنوان "تيار الكتابة الجديدة فى الشعر" والتى أدارها د.مدحت الجيار؛ تحدث د.حسام عقل عن المنجز الشعرى المصرى المستهدف تحت دعاوى أن معين الشعر قد نضب، ورأى أن هناك حركة شعرية فوارة ليس عليها أضواء إعلامية وخصوصًا فى الأقاليم، وأعطى أمثلة بمجموعة من الشعراء ومجموعة من الدواوين التى تثبت نظريته.

ويرى الناقد صبرى قنديل أن موضوع تيار الكتابة الجديدة يحرك راكداً، والعنوان شديد البراءة، فهى تيارات متدافعة ومتصادمة ومتداخلة، والكتابة الجديدة لا يجب أن تكون محصورة على جيل معين أو قاصرة على الشباب فقط، ومن الظلم عندما نتحدث عن توصيف لجيل معين، أن نرصد بعض تجاربه.

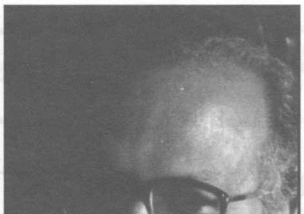
واختتم د.مدحت الجيار الندوة قائلاً: ما يقال عن جيل الشباب أنه لا يقتحم الدهشة والطزاجة غير حقيقى، لان لدينا

حاليًا جيش محتشد الإبداع موهوب وقادر على تقديم نصوص جادة وجيدة، هم فقط متناثرون، علينا جمعهم، وبالنسبة للتيارات الجديدة فى الكتابة، هناك على قنديل المحرك الأساسى لجيل السبعينيات، وأرى أن سيطرة قصيدة النثر على النص الشعرى ليس عيبًا، فى البداية كانت هناك نماذج ضعيفة، لكن النظرة الآن تغيرت بعد ظهور الكثير من النصوص الجيدة، واللافتة والمكثفة.

"ألف ليلة وليلة" ومستويات التلقى

استنادًا إلى المذكرة القانونية التى قدمها اتحاد كتاب مصر، قرر النائب العام المستشار عبد المجيد محمود، حفظ البلاغات المقدمة من رابطة "محامون بلا قيود" فى ١٧ إبريل ٢٠١٠، ضد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة والروائى جمال الغيطانى، بسبب إعادة طباعة ونشر مؤلف "ألف ليلة وليلة". كان الاتحاد قد قاد الرأى العام الثقافى المصرى والعربى للوقوف فى وجه هذه الدعاوى الظلامية التى تريد الحجر على العقول. فقد أقام مؤتمرًا علميًا بعنوان: "ألف ليلة وليلة ومستويات التلقى" شارك فيه مجموعة من كبار الأدباء والمثقفين، لمناقشة الكتاب من ناحية، وإعلان رأى الأدباء والمثقفين فى القضية المثارة من ناحية أخرى. فقد أكد محمد سلماوى رئيس الاتحاد، فى جلسة الافتتاح، على ضرورة أن يتحول الأدباء والمثقفون من مرحلة الدفاع إلى مرحلة الهجوم، وأعلن أن الإتحاد سيتقدم ببلاغ للنائب العام ضد هؤلاء الذين اعتدوا على التراث والحضارة، وقال إن الاتحاد سيتقدم ببلاغ للنائب العام للتحقيق مع من أسماهم الـ"طالبان" مشبها إياهم بحركة طالبان التى هدمت الآثار الأفغانية.

وفى نهاية المؤتمر، الذى استمر ليوم واحد، أصدر الاتحاد بيانًا أعلن فيه عن غضبه الشديد إزاء ما يحدث من هجمة شرسة تجاه الكتاب التراثى البديع، وأعلن عن تضامنه مع أعضاء اتحاد الكتاب الذين قُدم ضدهم بلاغ للنائب العام.




وأكد أنه سيقف مع كل الكتاب والمثقفين الذين سيتعرضون لمثل تلك البلاغات التى تستهدف ثقافتنا وحضارتنا وتاريخنا ومستقبلنا. وقد أوصى المشاركون فى المؤتمر بإعلان عام ٢٠١٠ عام ألف ليلة وليلة وحماية التراث والدعوى لإصدار تشريع قانونى يمنع التطاول على المبدعين ويمنع محاكمة الكتاب على إبداعاتهم الأدبية إلا بمحاكمة ثقافية ويوصون بدعم سلسلة الذخائر والإصدارات التراثية الأخرى من كل الهيئات الثقافية وزيادة المطبوع منها.. وطالبوا بتدريس فصول من ألف ليلة وليلة فى المراحل التعليمية المختلفة والدعوة إلى مؤتمر قومى كبير يتبناه اتحاد كُتَّاب مصر والنقابات الأخرى المتصلة بالآداب والفنون والثقافة لمناقشة الدور الفعال للمثقفين فى المرحلة المقبلة إزاء تلك الهجمة الشرسة التى تتربص بالإبداع والمبدعين. كما أوصى المشاركون بتعويض كل من رفعت عليهم قضايا حسبة عن طريق اللجوء إلى المحكمة المدنية المختصة وبأن يتضامن معهم الاتحاد فى دعواهم. إزاء ما يحدث على الساحة الثقافية فى الوقت الحالى من تربص بالإبداع والمبدعين والتى كان أخرها استهداف أحد أهم كتب التراث العربى وهو كتاب "ألف ليلة وليلة".

عن ديوان «ساحرة الأفق الشرقى» لعبد المنعم عواد يوسف

عبد التواب يوسف

-١-

سمعت حكايات كثيرات عن الساحرات والجنيات وقرأت قصصًا غريبة، وتمنيت لو أننى قابلت واحدة منهن، وعندما رأيت وأنا صغير قارئة الفنجان، والرمل، والودع، والكف، سألت فى همس:

هل هى ساحرة؟

لا

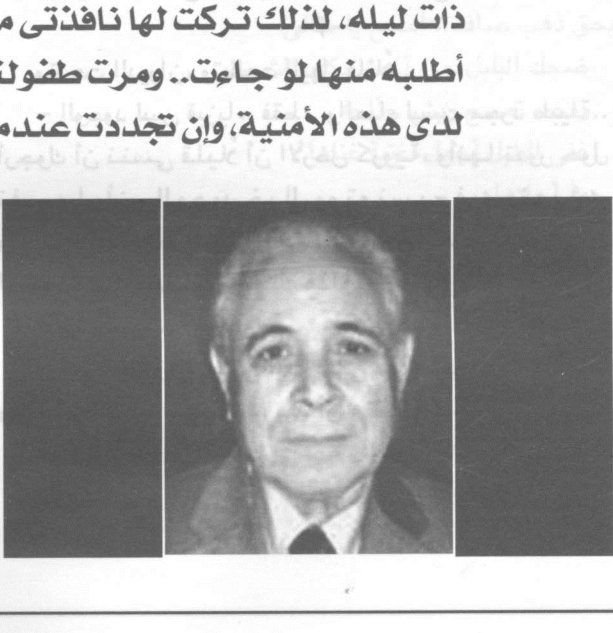
وعندما رأيت فى الكتب صورة ساحرة، رحت أتملى فيها، وفى طرطورها الأسود المدبب، كقرطاس، وثيابها الفضفاضة الداكنة، وقد ركبت من فوق عصاة المقشة، واحتضنت قطتها، وقد انطلقت سابحة فى الفضاء، رغبت فى أن تدخل إلى غرفتى ذات ليله، لذلك تركت لها نافذتى مفتوحه.. لكنها لم تزرنى قط، وما فكرت فيما أطلبه منها لو جاءت.. ومرت طفولتى دون أن تتحقق رغبتى فى رؤياها.. ولم تعد لدى هذه الأمنية، وإن تجددت عندما قرأت هارى بوتر، وتساءلت:

– هل القى واحدة من خريجات مدرسته؟

وذات مساء، أهدانى صديقى الشاعر عبد المنعم عواد يوسف مجموعة شعرية للأطفال عنوانها ساحرة الأفق الشرقى، ولم اسأله:

من تكون؟

وأنا أحب «الأفق» مع إننى أعرف أنه شىء وهمى.. وأتمنى لو أننى رأيت ما وراءه، وكثيراً ما سألت نفسى وأنا صغير:



- كم يبعد عني؟

وتجاسرت يوماً، ورفعت صوتى بسؤال:

- كم أستغرق من الوقت لأصل إليه؟

وضحك أبى، وقال:

- لن تستطيع قط، لأنك كلما سرت نحوه ابتعد هو عنك..

ولم أصدق، وحاولت ، وجربت، وأدركت أن أبى كان على صواب..

وأضاف معلم العربية كلمتين جديدتين للأفق.. الأولى الشفق، والثانية الغسق.. وشرح الفروق بينهما، وغفلت عن هذه الكلمات، خاصة والمدينة التى أعيش فيها ارتفعت أبراجها الإسمنتيه وما عدت قادراً على رؤية الأفق أو الشفق أو الغسق.

-٢-

سألت نفسى وأنا أقلب المجموعة الشعرية الخاصة بالأطفال، والتى عنوانها ساحرة الأفق الشرقى:

- أعرف الساحرة، والأفق، لكن لماذا الشرقى بالذات؟

قلت سوف أعرف من قراءة الديوان.. وبالذات من القصيدة التى تحمل نفس العنوان.. قرأت..

أحكى لكم يا أطفال
أحكى عنها
ساحرة الأفق الشرقى
ها هى تنهض بعد رحيل الليل الدامس

وغضبت من نفسى، عاتبتها، لمتها، كان جديراً بى أن أعرف من تكون دون أن أسأل..

كيف حدث أنى لم أتنبه؟ من المؤكد أن الأطفال قد عرفوا عمن يتحدث الشاعر الساحر وهو يتحدث عن الساحرة، التى تنهض بعد رحيل الليل الدامس..

تطرح عنها ثوب النوم
تركب عربتها السحرية
تعبر أبواب مدينتها
تنزل من أعلى الآفاق
تهبط، تهبط نحو الأرض

وابتسمت، وأنا اتذكر أمل ابنة شقيقتى التى تحب الفيزياء:

- ترى ماذا تقول لو قرأت عليها هذه القصيدة؟

إنها سوف تنتفض غضباً، وتقولى لى:

- هذا كلام غير علمى، هى لا تنهض، وليس لديها ثياب للنوم، ولا تمتلك عربة، سحرية أو غير سحرية، وما من مدينة لها، تعبر أبوابها، إذ لها كل المدن .. كما أنها ما نزلت قط من عليائها، ولا تهبط، لأنها لو فعلت لأحرقت كل شىء..

دعينى أكمل القصيدة..

تركت عربتها
ومضت نحو البحر الهادئ
ها هى تمضى نحو الماء
غاصت فى اللجج الزرقاء
حتى تبعد عنها آخر أثر من آثار النوم
ها هى تخرج من أعماق الماء
تركب عربتها السحرية
تصعد تصعد، تصعد، تصعد
تدخل أبواب مدينتها
ها هى تجلس فوق أريكتها الذهبية

هتفت أمل: خالى، لا أريد مواصلة السماع!

-٣-

وضعت الديوان، وتطلعت إليها، قائلاً..

- الوجود ليس فيزياء، فقط.. والحياه ليست مجرد طبيعة.. أرجوك أن ننسى قليلاً أن الأرض كروية، وأنها تدور حول نفسها وأن.. الوجود خيال ممتع نسبح فيه، ونعيشه، ونستمتع. اسقطى من رأسك جاليليو وورثته وأعيدى قراءة القصيدة من أولها.. هل يمكنك هذا؟

قالت: أحاول..

وراحت تقرأ.. حتى اتت على ما سبق لى أن قرأت وواصلت القراءة مستمتعه.. بعد أن هتفت: الله..

ها هى تنظر من أعلاها
ما أبهاها..

تنظر للأزهار وتضحك
للأشجار
للأعشاب
للأطفال
من منكم شاهد ضحكتها؟
من منكم أبصرها تضحك يا أطفال..

أجابت: لم أشاهدها ولم أبصرها ولم أسمعها تضحك.

عن إذنك لحظة يا خالى..

جرت أمل إلى الخارج، وراحت ترفع بصرها إلى السماء وتضع يدها تصنع ظلاً لعينيها من أجل أن تحدق.. وطال بها الوقت، ثم عادت مبتهجة متهللة.. نعم، هى تضحك، شاهدتها، رأيتها، بل وسمعتها وتناولت الديوان تقرأ..

أى بهاء أى جمال
ياالجمال الشمس وقد سقطت ضحكتها فوق
ذؤابات الصفصاف..

تركت الديوان، وهتف: بل سقطت فوق أم رأسى.. أضاءتها.. نورتها..

وتناولت الديوان.. تقرأ
مثل سلاسل ذهب صاف

صدقت أيها الشاعر الجميل، نعم: أشعتها تخللتنى كأنها وبحق ذهب صاف.. اسمع يا خالى:

ضحك البلبل حين أحس بكف الشمس
راحت تمسح ريش جناحه
غنى البلبل أجمل أغنية غناها
ما أحلاها..
بل ما أحلاك انت يا شاعرى..

وجلست أمل إلى جانبى، تلتقط أنفاسها وهى فى نشوه، وإن هى إلا لحظة قصيره، وعادت تقرأ..

-٤-

رقصت فوق الغصن الوردة
حين أحست كف الشمس
تسرى بين الورق الناضر
خرج الأرنب من مأواه
ما أبهاه!
حين أحس الدفء وديعا
ما أهناه!
نظر الأرنب نحو الشمس وراح يقول:
صباح الخير
شكرًا يا شمس الشموسة
شكرًا للدفء وللنور
شكرًا للتبر المصهور

قالت: لا لا.. لا تشكرنى
اشكر ربك مصدر هذا الخير الغامر
ونبع هذا النور الباهر
مبعث هذا الخير الوافر..

سكتت أمل، كان واضحًا أن شمس القصيدة قد أدفأتها.. أسعدتها.. وبعد لحظة، رأيتها تقلب أوراق المجموعة، وهى تقول:

لماذا لا تلفتوا أنظارنا إلى هذه الروائع؟

تركتها تقرأ لنفسها ما تشاء وتذكرت حكاية صغيرة حدثت لى فى بداية كتاباتى للأطفال.. ذهبت إلى د.سهير القلماوى أستاذتى رحمها الله - وقلت لها:

- عندى فكره.. أن أحكى للأطفال عن بساط الريح، وحلم الإنسان أن يطير.. وهذا فى النصف الأول من صفحات الكتاب، وفى النصف الثانى أحكى كيف تمكن الإنسان من الطيران على يدى الأخوين رايت.. أليست فكرة رائعة؟

ابتسمت ، وقالت:

لماذا تفتح آفاق الخيال للأطفال فى نصف الكتاب، وتغلق أبوابه الواسعة فى النصف الثانى؟!..

وما كان منى إلا أن أغفلت الفكرة..

وكانت أمل قد قرأت بعض قصائد المجموعة، ورويت لها هذه الحكاية ، قالت..

كدت تقع فى نفس الخطأ الذى يقع فيه أهل العلم، ينظرون للعالم من زاوية واحده.. يجب عليهم أن يوسعوا من زوايا الرؤية.. وسبيلهم لذلك هى الشعر.. إنه شمس الضياء والدفء والحياة.

«كما يموت الناس مات»
عبد المنعم عواد يوسف.. وداعًا

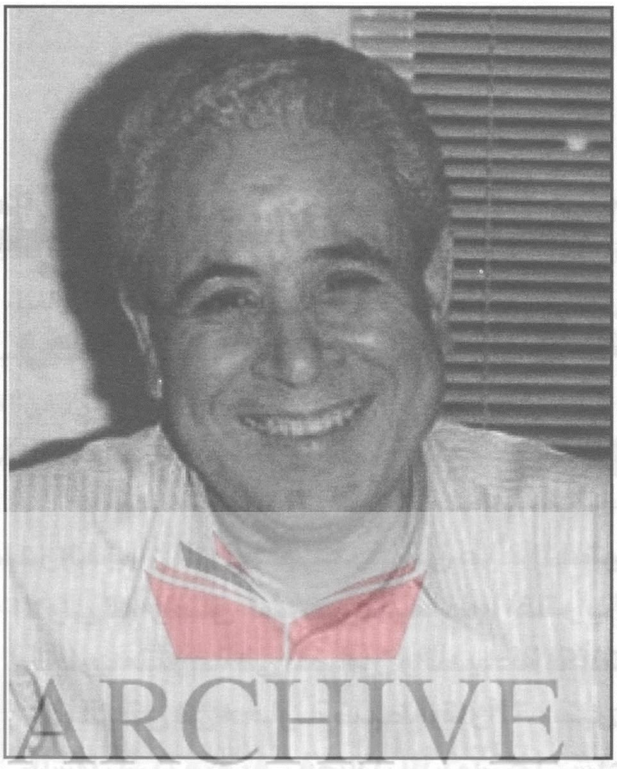
خاص - مجلة ضاد

لأكثر من ستين عامًا ظل عبد المنعم عواد يوسف يكتب الشعر، منذ أن كان طالبًا فى المدرسة الثانوية بقريته شبين القناطر محافظة القليوبية، التى ولد فيها عام ١٩٣٣، حتى فاضت روحه إلى بارئها فى بيته بضاحية مصر الجديدة فى سبتمبر ٢٠١٠. غاب خلال هذه الفترة سنوات عدة قضاها فى دولة الإمارات، تلك التى لم تستطع إطفاء جذوة الشعر داخله، كما تفعل البلدان القاسية بالمغتربين، التائهين بين رمالها الناعمة عادة.

وجوده الفاعل فى الحركة الشعرية المصرية لم يكن- فحسب- ناتجًا عن تلبيته لدعوات أصدقائه وأبنائه ومحبيه ليلقى قصائده هنا وهناك، ولا لعضويته الفاعلة فى بعض الهيئات والمؤسسات الثقافية: لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، ومجلس إدارة اتحاد الكتاب، ومجلس إدارة جمعية الأدباء.. الخ، لكنه يأتى- الوجود الفاعل- من كونه أحد الرواد الذين أخرجوا القصيدة العربية من قالبها القديم، وأخذوها إلى آفاق جديدة من التجديد والتجريب الذى حررها من جمود كاد يقتلها. ليس ذلك فحسب، بل إن كثيرين من النقاد عدوه أول شاعر- بعد الإرهاصات الأولى بالطبع- يكتب قصيدة تفعيلة، فقد كتب قصيدته الشهيرة "كما يموت الناس مات"- حسب هؤلاء- عام ١٩٥٢، وألقاها فى كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٥٣، ونشرها فى مجلة الرسالة عام ١٩٥٥، أى قبلما يبدأ صلاح عبد الصبور- الذى يعد رائد هذا اللون من الشعر فى مصر- فى الاتجاه إلى التفعيلة عام ١٩٥٤.

وعلى الرغم من ذلك الخروج المبكر على الشكل التقليدى للقصيدة العربية، فإن تجربة عبد المنعم عواد يوسف ظلت أمينة لقواعد الشعر العربى، تميل إلى المحافظة عليها أكثر منها إلى الثورة لمصلحة ابتكار أشكال وصيغ ومضامين- وحتى لغة- مفارقة، فلم تخل دواوينه من قصائد عمودية، حتى الحديثة منها. كما انتصرت للغة جزلة رصينة، وللراسخ والمتعارف عليه فى الشكل والمضمون، فى الوقت الذى "انحرفت" فيه تجارب صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى عن المألوف، الأولى مالت ناحية الفلسفة، والثانية نحو الأيدولوجيا.

فى دراسة للدكتور حسن فتح الباب عن قصيدته الرائدة يقول: "القصيدة مطولة، فهى تبلغ ٤٣ سطرًا، وتدل على موهبة وتمكن لغوى وإيقاعى ولا تشوب بنيتها شائبة من تهافت فى الصياغة أو اضطراب فى الرؤية الشعرية. ويلمس المتلقى منذ بدايتها حرارة التجربة (...) وصورها تنبض بالحياة، وهى نموذج لشعر الواقعية الذى ساد فى الخمسينيات والتى ما زالت مثيرة للإيحاء وقادرة على التعبير الفنى عن التجارب



الإنسانية لأنها تصدر عن حقائق بشرية ولا تنفصل الفن ورسالته عن الواقع الاجتماعي والتطور التاريخي". ويقول عبد المنعم عواد يوسف في أحد حواراته أنه كتب هذه القصيدة ليغير وجهة قصائد الرثاء العربية، فبعد أن ظلت تكتب عن الملوك والأمراء طوال تاريخها، أراد هو أن يرثى واحداً من العاديين البسطاء، يقول: "وكما يموت الناس ماتْ/ لا.. لم تنح أرض عليه، ولا تهاوت شامخاتْ/ لا.. لم تشيعه الطيور إلى القبور.. مولولاتْ/ وكما يموت الناس ماتْ".

كتب- أيضاً- قصيدته: "هجائيات" التى يرفض فيها معاهدة الصلح مع إسرائيل ١٩٧٩، وهى واحدة من قصائده اللافتة، يقول فيها:

"أتقتلونَ بعْضَكمْ بلا سببْ.
وتنْتقونَ للْهيبِ أجْودَ الحطبْ.
وكلُّكمْ يظنُّ نفسَهُ محمدًا
وكلُّكمْ أبو لَهَبْ"

أصدر عشرة دواوين، توجت بأعماله الكاملة التى أصدرتها الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٩٩: عناق الشمس ١٩٦٦، أغنيات طائر غريب ١٩٧٢، الشيخ نصر الدين والحب والسلام ١٩٧٤، للحب أغنى ١٩٧٦، الضياع فى المدن المزدحمة ١٩٨٠، تنويعات على الأوتار الخمسة (بالاشتراك) ١٩٨١، هكذا غنى السندباد ١٩٨٣، بينى وبين البحر ١٩٨٥، وكما يموت الناس مات ١٩٩٥، المرايا والوجوه ١٩٩٩. كما كتب عدداً من الدواوين والمسرحيات الشعرية للأطفال.

وتدَّعونَ أنَّكمْ عَرَبْ
إنْ كانَ منْ أراهمُ أمامَ ناظرى عَرَبْ
فقدْ كَفَرْتُ بالعرب
أجلْ .. كَفَرْتُ بالعَرَبْ

وإذا كانت التجربة الشعرية لأى شاعر هى اقتراح جمالى بالدرجة الأولى، يطرحه الشاعر على بساط التجربة الشعرية العربية كلها، من بداياتها الأولى وحتى الختام، تاركًا الحكم عليها للتاريخ الذى لا يظلم الموهوبين وأصحاب التجارب الفارقة، فإن عبد المنعم عواد يوسف قد أغلق قوس تجربته الممتدة المتنوعة: من الكلاسيكى إلى الحر، ومن العمق إلى البساطة، ومن التغنى بالوطن والغيرة عليه ومهاجمة المغامرين به إلى التغزل العفيف فى محبوبته.. الخ.

ناجى عبد اللطيف وعالمه الشعرى
رحلة الشوق والمجاهدة

الدكتور سعيد الورقى

فى عام ١٩٨٨ صدر الديوان الأول للشاعر ناجى عبد اللطيف ضم التجارب الأولى له، واطلق الشاعر عليه اسم «اغتراب». كانت قصائده تجارب متنوعة فى المضامين والصياغة فكانت أقرب إلى دوزنة الموسيقى فى محاولة ضبط أوتار آلته قبل العزف. وكان من السهل أن تتعرف فى قصائد الديوان على شاعرية بوح الهمس الصوفى لصلاح عبد الصبور، وإنشادية البنية المتماسكة عند عبد المنعم الأنصارى، وتحييد الرؤية والنسيج عند عبد العليم القبانى.

كان الديوان محاولة من الشاعر للتعرف أكثر على نفسه، كما كان محاولة أيضًا للبحث عن الخصوصية. ومن هنا كانت قصائد الديوان بالفعل اغتراب عن النص الخاص الذى يحمل التفرد والذاتية والشخصية. وكان من السهل أن ترى أصداء هنا وهناك لعدد من الشعراء الذين افتتن بهم الشاعر من مرحلة لم يكن من السهل عليه أن يذيبهم بداخله إلى حد التلاشى الذى يتحول إلى جديد. كان من السهل أن ترى أنفاس صلاح عبد الصبور فى عدد لا بأس به من قصائد الديوان، خاصة تلك التى تعاملت مع العينين فى صيغة المثنى، وتلك الحزينة فى همس صامت والمتأنية الإيقاع فى زمن ممتد: «أفتح شباكى فى الصباح/ أبصر الجدار/ أواه يانهار/ الجرح فى العيون كالسوار/ وهارباً من وحشة الرفاق سادتى../ أدور فى الشوارع الغريبة/ أناسها بشر/ وجرحهم يطل كالوثن../ من النوافذ الكثيبة».

كما كان من السهل أن ترى أصداء إنشادية الأنصارى فى إيقاعاته الرصينة التى توثر جزالة الصياغة فى البنية الإيقاعية التقليدية فى أكثر من قصيدة: «كتبت فى دفتر الأحزان أغنيتى/ فهل يصوغ الغناء المر قافيتى/ لقد قضيت بأمر ليس يعقله/ منك الفؤاد ومن يقتات بالعنت».

ومع هذا فقد بدا منذ هذه الأعمال الأولى أن الشاعر ناجى عبد اللطيف يعيش وجداً رومانسيًا، يستنجد بالحب خلاصاً وتطهيراً وملاذاً، وأن شاعريته توثر لغةً وإيقاعًا هامساً فى تصوير سردى يسعى إلى تأسيس صوغ شعرى سردى على

نحو ما نرى مثلاً فى قصيدته «اللحن الأخير» ومنها: «مدخل:/ رغم تداوير الزبد الطافح فوق السطح/ رغم ركام الأشياء المتهالكة البراقة/ رغم الريف.. / يبقى وجهك طول العمر تسابيحًا..../ تشرق فى جنبات الروح/ تزهر فى داخلنا../ أشجار الحب..».

وقد اتضح هذا الوحد الرومانسى وتبلورت ملامحه بعد ذلك فى أعماله التى تلت ديوانه الأول «اغتراب» حيث صدر له بعد ذلك ثلاثة دواوين شعرية هى: للعصافير أقوال أخرى ١٩٨٨، لو أنك ياحب تجىء ٢٠٠١، على أعتاب المحبوب ٢٠٠٤، فى هذه الدواوين، وفى غيرها من أشعار ناجى والتى لم يجمعها ديوان بعد، أظهر قدرة ملحوظة على الغوص فى وجدانه الداخلى والاحتماء الأكثر بذاته وتأمل هذه الذات فى فوران وجدانها. فكان من ثم عالمه هو عالم الاغتراب داخل الذات الذى تسربله مسحة صوفية تستغل التقابل والتجانس الصوتى وتكرار السمات الأسلوبية والنحوية لتوفير هذا الجو النفسى لتراتيل صلوات العشق فى حضرة الجمال، الكمال:

«وكنت يا حبيبتى/ أنشودة حزينة/ على ذراعها/ أنام كل ليلة/ أعاود الغناء/ وحولى الجميع يلغطون/ لا يفهمون.. ما أقول/ وكنت يا حبيبتى../ أسائل العينين عن هوانا/ فتكتم الاشواق عنى/ لا تبوح/ فأفهم الشوق الذى/ يورق القلب اللحوح/ ومرغمًا/ هجرت يا حبيبتى/ نهارك الذى/ يموج بالضياء/ وليلك الذى/ يشع بالحنان/ شتاؤك الذى/ شتاؤك.. الشتاء/ ولحن قيثار السماء/ بعدت يا حبيبتى/ عن وجهك الملاك/ لأجل أن أرى../ مدائن العذاب مرغمًا».

وقد تبلور هذا العشق الصوفى بهمسه المتبتل فى موقف المجاهدة وقبيل الوصول إلى حالة المواجدة والكشف فى ديوانه الأخير «على أعتاب المحبوب» الذى جاء قصيدة واحدة فى تنويعات إيقاعية قدمت ناجى عبد اللطيف شاعرًا يؤمن بالخلاص وينشده، والخلاص عنده هو درجة مثالية من الحب تقوم على الحرية والغناء للبقاء الأبدى: «من يعطينا/ ألف .. البدء/ سوى أنفاسك/ يا مولاى/ حين أخط/ على عتباتك/ دمعى/ فتسافر/ فى الأكوان/ صبابات/ فؤادى المتعب/ (....) /ذوبنى.. بالحب/ إذا ما رحت/ أذوب أنحائى/ فى أنوار رضاك».

هكذا يستطيع الشاعر أن يتوحد بالعالم من خلال هذا الذوب الصوفى الذى يتعانق فيه المادى بالروحى والخاص بالعام والفردى بالكلى وهكذا يتحول الفانى المحدود إلى الموجود أبدًا، وهكذا أيضًا يتحقق حلم الانعتاق والحرية والتوجه، كبرياء الشاعر الذى يرفض فكرة المحدودية والانتهاء، فأنت بالحب تذوب فتتوحد فتصبح موجودًا أبدًا: «ولأن/ مرادك/ منى/ أنك/ أنى/ ما عدت/ أفتش عنى».

وصوفية ناجى فى شعره صوفية هادئة هامسة فيها صفاء الرؤيا وصفاء الصياغة الشعرية وصفاء الإيقاع اللحنى. فهى من ثم أقرب إلى يأس الغريب قليل الحيلة، الذى استسلم لقدره: «من يملك/ حزن العالم/ غير مريدك/ يا مولاى/ أشفقت/ على نفسى/ من نفسى المتعبة/ المهمومة/ بالأغيار/ الأغيار/ يا مولاى/ وحيد روحى/ مد يدك/ انشلها/ من أوحال النفس/ ارفعها/ نحو سمائك/ خط بأنفاسك/ كل كلام الحب/ فإنى/ ظمآن/ وعند الباب/ أدق/ أدق/ ومازلت أدق/ إلى أن دق القلب».

ومن الطبيعى هنا أن تبتعد القصيدة تمامًا عن الصور المغربة ورمزية لغة الوجد، فالشاعر هنا فى موقف المجاهدة والتبتل يداعبه أمل القرب.

ومع أن النسيج الشعرى لقصيدة صلاح عبد الصبور لا

يزال له السيادة من خلال الاعتماد على تكرار البقاء النحوى والصوفى والميل إلى التثنية والتأنيث والتكثيف بالحذف وإلغاء أدوات الربط، إلا أن هذا الديوان الأخير «على أعتاب المحبوب» يؤكد بلا شك خصوصية بنائية لشاعر له صوته المنفرد، وخصوصية اللغة التى تطورت بلا شك بصورة ملحوظة فى معجمها اللفظى والدلالى، وأصبحت بثرائها غنية فى إشعاعاتها الشاعرية التى لا تخطئها عين، مع التنويع بين إيقاع التوقع والمفاجأة فى السطر الشعرى وإيقاع الجملة الشعرية الذى يستخدمه ناجى باقتدار موفق، ربما لارتباط إيقاع الجملة الشعرية بالدفعة الشعورية، وهى متلازمة فنية تتوافق وطبيعة التسابيح فى موقف المجاهدة الذى قدمه الشاعر فى ديوانه: «أوقفنى/ قال/ وأنا الظاهر/ لا يكشفنى/ أى ظهور/ وأنا الباطن../ لا يخفينى/ عنك خفاء/ عبرى../ من نور../ ظهورى/ تبدو الأضواء/ وإلى../ نور ظهورى/ آفلة../ كل الأنوار».

وتجمع القصيدة الشعرية عند ناجى فى غنائيتها بين ذاتية الصوت المفرد وبين دسامية تعدد الأصوات، كما تجمع - وهذا الأمر اللافت فى شعر ناجى بين الإنشادية وبين طبيعة النص المقروء المكتوب، فإلى جانب ما فى قصيدته من ثراء موسيقى داخلى وخارجى، نراه فى المتقابلات الصوتية وفى التجانس الصوتى وتكرار السمات الأسلوبية يجيد رسم وتشكيل البنية اللفظية للنص على اللوحة المكانية، وعليك أيها القارئ أن تعيد تشكيل اللوحة/ النص فى وجدانك من خلال البنية اللفظية من ناحية، ومن خلال تشكيل هذه البنية فى نظام معين على الورق من جهة أخرى.

لقد لاحظ هذا الاتجاه نحو التفرد والخصوصية فى التجربة الشعرية لناجى عبد اللطيف، الدكتور محمد زكى العشماوى فى دراسته الفنية الضافية والتى قدم بها ديوان «على أعتاب المحبوب» حيث قال: «وفى زحام الشعراء هذه الأيام، إذا وجدت شاعراً تكاد تصرخ كل قصيدة له بشخصيته بحيث لا يمكن أن تخطئ عمله بين آلاف الأعمال.. فقد وجدت شاعراً له قيمته وفنه. وناجى واحد من هؤلاء».

وحسب ناجى هذه الشهادة من أستاذنا المعلم.

«محنة» العرب والمسلمين!

رواية آرثر ميلر: هل تلتفت إليها هوليوود؟

◆ أشرف شتيوى ◆

هناك قطعًا أصوات تغرد خارج السرب الأمريكى، لكن العرب للأسف الشديد مغيبون ولايعرفون شيئًا عن تلك الأصوات التى تحتاج دعمًا من أى نوع، هذه الأصوات يحاول اللوبى الصهيونى - الأمريكى تغييبها، وبالتالى فإنهم يحاولون تجاهلها بأى شكل، وفيما تتدافع شركات الإنتاج للتعاقد مع صاحب أى رواية مهما كانت رداءتها، لا لشىء إلا لأنها تكرس الصورة المرجوة، فإنهم هناك يتجاهلون أى صوت منصف حتى ولو كانت صاحبه هو الكاتب الأمريكى المعروف آرثر ميلر، وحتى لو كانت الرواية فى روعة «المحنة» وهى الرواية التى رأينا ضرورة تناولها.

تقع أحداث الرواية فى قرية بمستعمرة ماسا شوستشس الأمريكية فى أواخر القرن السابع عشر الميلادى، وتدور حول الأزمة التى عصفت بالقرية الصغيرة فى عام ١٦٩٢ وأدت خلال شهور قليلة إلى سجن المئات وإعدام العشرات من أبناء القرية المتدينة بعد أن انتشرت هستيريا اتهام أبناء القرية لبعضهم بعضًا ببيع أرواحهم والتحالف مع الشيطان.

وترتبط القصة بحياة طائفة الأنقياء/ دينية أمريكية معروفة بالتزامها الدينى الشديد، والذين هاجروا إلى أمريكا من أوروبا فى أوائل القرن السابع عشر هربًا بدينهم الذى نادى بالعودة بالمسيحية إلى صورتها النقية، وقد عرف الأنقياء بالتزامهم الدينى الشديد، وبالتزامهم الحرفى بتفسير الإنجيل وتطبيقه فى حياتهم، وبخوفهم الرهيب من الخطيئة ومن ارتكابها ومن الاعتراف بها، وبإيمانهم القوى بقوة الرب وسيطرته على جميع جوانب حياة الإنسان وقسوة عقابه، وقلة من سيختارهم لدخول نعيمة فى الآخرة. كما عرف عنهم عزلتهم واهتمامهم الكبير بقيم العمل والاجتهاد فى الحياة مما ساعدهم على مواجهة صعوبات الحياة القاسية فى العالم الجديد، غير الممهد للحياة فى ذلك الوقت، والارتفاع الكبير بمستوى إنتاجهم وقوتهم المادية، كما اهتموا بمصلحة الجماعة

أكثر من حرية الفرد، وحاولوا تطبيق الدين وأحكامه الأخلاقية فى كافة جوانب الحياة العامة والخاصة حتى أصبح مجتمعهم منقسماً لفئتين (إما معنا أو ضدنا)، وحكم على القلة التى تجرأت على إعلان اختلافها بالفناء خاصة بعد أن سيطر الدين على حكومة مستعمرة ماسا شوستس نفسها.

ويقول المؤرخون إن تشدد الأنقياء الدينى، وعزلتهم، وصعوبة الحياة فى العالم الجديد وتحدياتها، وتغير الأوضاع الاقتصادية، وانتشار أفكار الحرية فى أمريكا، ساعدت جميعاً على انقراضهم فى القرن التاسع عشر الميلادى، وإن بقى بعض ميراثهم فى الحياة العامة الأمريكية مثل الاهتمام بالعمل وتقديس قيمه، ومحاولة تبرير الحياة العامة من منظور أخلاقى دينى (خير أو شر).

وتدور القصة حول مجموعة من المراهقات فاجأهن قس القرية وهن يرقصن سراً فى الغابة ويحاولن لهواً الاتصال بالشيطان والأرواح الشريرة ومطالبتها بتحقيق أحلامهن المراهقة. وكان من بين الفتيات طفلة رجل الدين نفسه والتى لم تستطع مقاومة هول صدمة مداهمة أبيها لها ولصديقاتها، فوقعت مغشياً عليها، ولم تستطع الإفاقة من إغمائها هذا لساعات طويلة قضاها أبوها فى استجواب قريبته (أباجيل) وخادمته (السوداء) اللتين كانتا مع الفتيات الراقصات وأنكرت أباجيل والخادمة حادثة الرقص أو معرفتهما بما جرى للطفلة الصغيرة، وبمرور الوقت زاد خوف رجل الدين على ابنته لجهله بعلّتها، ولخوفه من أن يفسر أبناء القرية مرضها على إنه نتاج لسكنى الأرواح الشريرة لجسدها، كما هى عادة أبناء قريته لجهلهم ولافتقارهم لمنطق الطب الحديث ولسيطرة مشاعر الخوف الدينى عليهم.

ولما رحل رجل الدين لقيادة القرية فى الصلاة اجتمعت المراهقات حول سرير الطفلة الصغيرة مرتعبات وتواعدن على عدم إباحة سرهن خوفاً من القرية ومن زعيمتهن أباجيل، والتى كانت أكثرهن تمردا وسيطرة، وفى هذه الأثناء أفاقت الطفلة من غفوتها وهددتها المراهقات الأخريات بعدم البوح بسرهن فخافت وأطلقت صرخة عالية قطعت صلاة أهل القرية وسارعت لإلقاء نفهسا من النافذة، وفى هذه اللحظة زادت شكوك أهل القرية فى سيطرة الشيطان على جسد الطفلة الصغيرة، الأمر الذى دفع رجل الدين، بمساعدة أحد أصدقائه، إلى تعذيب خادمته السوداء لعله يجبرها على الاعتراف بأنها اتصلت بالشيطان وقادته إلى السيطرة على جسد ابنته.

الاتصال بالشيطان:

وتحت ألم التعذيب اضطرت الخادمة إلى الاعتراف بأنها اتصلت بالشيطان وبأنه طلب منها السيطرة على جسد ابنته، بل طلب منها قتل رجل الدين نفسه، ولكنها رفضت حبّاً منها لسيدها وتعبيراً له عن ولائها، وفى هذه اللحظة استراح رجل الدين وانتهت نصف مهمته، أما النصف الثانى فكان استجواب الخادمة الفقيرة ومعرفة مدى علاقتها بالشيطان وحجم المؤامرة التى دبرتها معه وشركائها فى المؤامرة، ودفع الألم والحنق الخادمة الفقيرة إلى الاعتراف ضد بعض السيدات بالقرية كانت تكره بعضهن أو كن مكروهات من القرية.

وفى هذه اللحظة أدركت أباجيل قريبة رجل الدين، وأكثر فتيات القرية تمرداً وفساداً الميزة التى باتت تتمتع بها الخادمة السوداء، فأسرعت وسط الحضور بالمبادرة إلى الاعتراف بأنها رأت الشيطان هى الاخرى، وأنها تعرف بمؤامرته

وبأعضاء المؤامرة، وأنها مستعدة لكشفهم خلاصًا بروحها من الشيطان وعودة بها إلى الرب مرة أخرى، وسرعان ما حذت بقية فتيات القرية حذو أباجيل، فلكل منهن عدو أو عدوة تريد الانتقام منها وبدأت المحنة.

وكان لزامًا على حكومة ماسا شوستشس المتدينة التدخل لمحاكمة المتهمين بالاتصال بالشيطان والتحالف معه، والذين أصبح أمامهم خياران لا ثالث لهما: إما الاعتراف بتحالفهم مع الشيطان مثل المراهقات والاعتراف بالأسباب التى دفعتهم لذلك والوشاية بأسماء حلفاء الشيطان حتى يتم كشفهم ومحاكمتهم أيضًا، وإما مواجهة تهمة التحالف مع الشيطان وعقوبتها الموت شنقًا.

واضطر البعض للاعتراف بالتحالف مع الشيطان إما للهروب من العقوبة، أو لصعوبة نفى التهمة عن أنفسهم (فليس من السهل على المرء تقديم أدلة تثبت أنه لا يتصل بالشيطان) أو تطوعًا من أجل إنزال العقوبة بشخص يكرهونه أو يريدون وراثته بعد موته، أو لأنه سبق وعارضهم من قبل، حتى إن بعض رجال القرية شجعوا فتياتهم على الاعتراف بتحالفهن مع الشيطان للانتقام من بعض معارضيهم.

أما المتهمون الشرفاء ففضل الكثيرون منهم الموت على الوشاية بالأبرياء وعلى العيش بسمعة ملوثة وتهمة لاصقة بهم وبأسرهم إلى الأبد، وهى تهمة «التحالف مع الشيطان».

واستمرت الاتهامات والمحاكمات فى دوامة متنامية حتى طالت الكثيرين، وحتى ضاق أهل القرية ذرعًا بها، وشرعوا فى الثورة على القس الذى سرقته قريبته أباجيل وهربت فى جنح الظلام للعمل كعاهرة فى نيويورك، وعلى المحكمة التى بدأت تدرك أنها فى أزمة حاولت سريعًا لملمة القضية من خلال رشوة بعض المتهمين ومطالبتهم بالاعتراف بتحالفهم مع الشيطان لكى ينجوا بحياتهم. وانتهت الرواية برفض أحد أبطالها الشرفاء الاعتراف على نفسه حماية لسمعته وسمعة أبنائه مفضلاً الموت.

والتحالف مع الشيوعية:

آرثر ميلر عاش فى النصف الأول من القرن العشرين، لم يعش محنة قرية سالم التى وقعت فعليًا فى أواخر القرن السابع عشر، ولكنه عاصر أزمة أخرى دفعته إلى كتابة المحنة فى الخمسينيات من القرن العشرين، وهى أزمة «التحالف مع الشيوعية» والتى عرفت بفترة الماكارثية، إذ شكل السناتور الأمريكى جوزيف ماك آرثر فى عام ١٩٥٣ لجنة خاصة بالكونجرس للتحقيق فى ظاهرة التعاطف مع الشيوعيين فى أمريكا والعمل على اقتلاعهم مستفيدًا من - ومؤججًا - هستيريا العداء للشيوعية التى انتشرت فى أمريكا بعد الحرب العالمية الثانية، وبدأت دائرة التحقيقات والبحث عن المتحالفين مع الشيوعية، واتسعت دائرة المشتبه بهم، والذين خضعوا لضغوط عديدة لإجبارهم على الاعتراف بجريمتهم والوشاية بآخرين مما خلق شعورًا متزايدًا فى أوساط الأمريكيين بسيطرة الشيوعية على المجتمع الأمريكى وأجج هستيريا العداء للشيوعية، أما الشرفاء الذين رفضوا الاعتراف بجرائم لم يرتكبوها والوشاية بالأبرياء فقد تم وضعهم على قوائم سوداء وتعرضوا لضغوط لا حصر لها.

الرواية بما تحمله من معانٍ عملية ورموز هامة أصبحت جزءًا من التراث الثقافى الأمريكى إذ أصبحت رمزًا للمحن التى يمر بها الأبرياء فى أوقات الأزمات ببلدان عديدة فى فترات مختلفة، وأصبح تدريسها ضرورة لتوعية الأمريكيين وأبناء الشعوب الأخرى بخطورة عقائد «الأنقياء» ونظرتهم

للبشرية من منظور إما معنا أو علينا.

والطريف أن بعض أساتذة الجامعات الأمريكية درسوا رواية «المحنة» لطلابهم هذا العام وطبقوها بشكل مباشر على معاناة المسلمين والعرب فى أمريكا، ولما كانت القصة واضحة التعبير عن رسالتها رأيت أن أخصص خاتمة هذه المقالة للتعبير عن عدد قليل من معانيها الخالدة التى يمكن الاستفادة منها لأجل فهم معاناة المسلمين والعرب فى أمريكا خلال الفترة الحالية.

أول المعانى التى أود التركيز عليها هو أن الأصولية التى قادت إلى محنة قرية سالم فى القرن السابع عشر ليست محدودة فى دين أو زمان أو مكان معين بل هى مصير كل من يتبعون عقائد الأنقياء ونظرتهم لدور الدين فى حياة الإنسان.

وثانيها، يمكن تلخيص «المحنة» فى عناصر خمسة أساسية وهى:

١- حالة عدم التسامح التى قادت إليها أصولية الأنقياء وتشددهم إلى الحد الذى قسم مجتمعهم إلى حزبين: حزب الله وحزب الشيطان، ودفع أبناء القرية إلى الخوف من نقد الظلم عندما يرونه خوفًا من اتهامهم بمساندة حزب الشيطان، فقد أدرك الكثير من أبناء القرية ظلم المحاكمات وبهتان الدليل الذى قامت عليه، ولكنهم جبنوا عن الاعتراض عليها خوفًا من اتهامات العامة.

٢- الأصولية تصبح كارثة عندما تتبناها حكومة تملك أدوات البطش والقدرة على القبض على الأفراد، وتفسير القانون وتطبيقه ومحاكمتهم وإعدامهم.

٣- الأصوليون والنفعيون يعيشون على - ويستنشقون - الهستيريا، والتى تقضى على قدرة الأفراد على التفكير الهادىء والمنطقى وتجعلهم مستعدين للشك فى جيرانهم، وتمثل الهستيريا فرصة للمنتفعين من الثورة وللتعبير عن كراهيتهم الدفنية والانتقام ممن يعادونهم.

٤- ما يقوم به الأصوليون والمنتفعون فى أوقات المحن لا يرتبط بدين أو بمبادئ مقدسة، وإنما هو سعى مريض للحصول على القوة الأساسية بمعانيها المجردة عن أى أخلاق أو قيم.

٥- النظام القانونى الذى تضعه الحكومات فى أوقات المحن قد يبتعد كثيرًا عن العدالة باعتماده على الاتهامات والوشايات واعترافات المنتفعين والمعذبين.

وفى النهاية رسخت رواية «المحنة» مفهومًا هامًا من مفاهيم المحنة وهو مفهوم «صيد حلفاء الشيطان» Witch Hunt والذى يعبر عن حملة سياسية لاقتلاع المعارضة لتحقيق منافع سياسية فى وقت الأزمات التى تسيطر فيها مشاعر الخوف والرهبة على الجماهير، وللأسف أصبح المسلمون والعرب فى أمريكا من أكثر ضحايا هذا المفهوم فى الوقت الراهن.

أسباب تراجع معدلات قراءة الأعمال الأدبية
«رؤية افتراضية»

سمير الأمير

هناك شواهد كثيرة على تلك الريبة التى أصبحت تكتنف العلاقة بين الجمهور العادى والكتب والكتاب، على أننا يجب أن نتروى قليلاً قبل أن نقرر إن كانت القراءة فى طريقها للانحسار كما قد يبدو على السطح، فالقراءة تزداد انتشاراً وتضم إلى ممارسيها فئات جديدة كل يوم ولا سيما بعد انتشار ظاهرة استخدام شبكة الإنترنت فى المدارس والأندية والمصانع والبنوك والشركات الخاصة، فهل يمكن أن نقول إن ما انحسر هو شكل القراءة التقليدية فقط؟ هل يتعلق الأمر بتدنى عدد قراء الكتب الورقية فى مقابل ما أصبح معروفًا بالقراءة الإلكترونية؟ يبدو لى أن الأمر كذلك..

ولذا نلاحظ هذا الزخم الهائل والمتنوع للمواقع والمنتديات الأدبية والعلمية التى ابتكرت أساليب غير تقليدية للتواصل بين الناس من شتى بقاع الأرض، وساهمت إلى حد كبير فى كسر طوق العزلة التى فرضها الواقع السياسى والاجتماعى على بعض الكتاب والمفكرين، بل وشكلت بعض المواقع قلقًا للنظم السياسية، إذ استخدمها الجيل الجديد من الطلاب والشباب فى الدعوة إلى الاعتصامات والإضرابات فى بعض البلاد العربية كموقع facebook. بل ساهمت شبكة الإنترنت فى نشر الكثير من الكتب الممنوعة التى كان يصعب على الجمهور الحصول عليها كونها مصادرة من قبل السلطات، أعنى ما لم يكن متاحًا، من النصوص أصبح متاحًا، فما هى المشكلة التى تعترض سبيل القراءة الإلكترونية إذن؟

فى اعتقادى أن أخطر ما فى الأمر هو أن القارئ لا يستطيع أن يقضى ساعات أمام شاشة الكمبيوتر لقراءة الأعمال الروائية مثلاً دون أن يؤثر ذلك على بصره وعموده الفقرى، وبالتالى ربما يصلح النشر الإلكترونى للقصائد أو للأخبار والمقالات السياسية القصيرة، هنا لا يمكن للحاسوب أن يعوض عن تلك الحميمية التى تشكل علاقتنا بالكتاب الورقى الذى يمكن حمله معنا أينما ذهبنا، الأمر الآخر أن هناك فوضى فى النشر الإلكترونى تجعل عملية تقييم الأعمال بالغة الصعوبة وهنا لا أحب أن أبدو انتقائيا لان التدوين من حق كل الناس باختلاف مواهبهم وقدراتهم، ولكن حينما

نتحدث عن المعايير الفنية يصبح الأمر مختلفًا لأننا نكشف كمًا من الترهات لا حدود لها وكمًا من التعليقات التى تعبر إما عن الجهل بتلك المعايير أو عن المجاملة، والخطورة هنا أن ذلك ينظر إليه من قبل المستخدمين الجدد للمواقع الأدبية على أنه نموذج وبالتالى يتم إفساد أجيال بأكملها من الموهوبين، ناهيك عن إفساد ذائقة القراء أنفسهم.

إشكالية التعليم وقراءة الأدب:

من المؤكد أن النمط الاستهلاكى الجديد للحياة فرض على الجمهور قراءة استهلاكية أيضًا وبالتالى لم تحظ المواقع التى تنشر الأعمال الأدبية والفكرية الجادة بنفس اهتمام المواطن الذى يبحث عن تسلية خفيفة تريحه من جهامة يومه قبل أن يأوى إلى فراشه، ولكن لمَ يُصِرُّ المواطن الأوربى على القراءة الأدبية وعلى كتابة مذكراته اليومية رغم إنه ربما يعمل لساعات أكثر من المواطن العربى؟ أعتقد أن الأمر هنا مرجعه للنظام التعليمى، فالنصوص الأدبية التى يدرسها الطلاب فى مراحل التعليم فى إنجلترا مثلاً تجعل من الصعب على أى منهم أن يتخلى عن متعة القراءة حتى الرمق الأخير. فما الذى يحدث هنا؟، أعتقد أن هناك ثمة انفصال بين نظامنا التعليمى وإبداعات كتابنا المرموقين، بالإضافة إلى أن النصوص المقررة على المرحلة الابتدائية والتى من شأنها غرس جذور التعلق بالأدب فى وجدان الطفل هى نصوص غاية فى السوء، كتبها موجهون لا علاقة لهم بالشعر، وقد كنت أشعر بعذاب ابنى وهو يقرأ رواية الصقر الجرئ المقررة عليه فى المرحلة الإعدادية، التى كانت بالغة القبح حتى على مستوى صياغة الجمل. وقد تنبه بعض المبدعين الذين وجدوا أنفسهم متهمين من قبل أولادهم إلى ذلك الأمر، فكتب بعضهم مقالات فى الصحف واستغاثات للمسئولين عن المناهج حتى تم تغييرها، ولكن بقيت طرق تدريس الأدب فى المدارس متخلفة جدًا ولا تسعى لتكوين ذائقة ترتقى بوجدان التلاميذ، وتحولت الروايات والنصوص إلى تهم يواجهها الطالب عبر أسئلة من نوع: متى فعل فلان كذا؟ وما الذى جعله ينظر للسماء؟ وكم مرة قابل فلان فلانًا؟ وقد أزعجنى أن أحد تلميذاتى وهى ابنة طبيب مثقف تكره طه حسين، لأن مدرسى اللغة العربية قالوا لها إنه كان علمانيًا وضعيف الإيمان! هذا بالإضافة إلى صعوبة الأسئلة التى تحول التلميذ إلى شاهد نفى وشاهد إثبات حسب مزاج واضعى الامتحانات.

عرفنا كيف يتم تقديم النصوص فى مدارسنا وكيف تساهم تلك النصوص الضعيفة فى توسيع الهوة بين المتعلم وبين الأدب الجاد والحقيقى، بالإضافة إلى إفساد ذائقته، لأنها تربى داخله قناعة أن الأدب ينبغى أن يكون مثيرًا ومسليًا، رغم إن التسلية تنقلب إلى تهمة عندما نتحدث عن نمط الأسئلة، وهنا يحدث أمران: الأول هو أن بعض الطلاب النابهين ينظرون باحتقار إلى تلك النماذج السيئة ويتعاملون معها على أنها مادة دراسية ينبغى دراستها فقط للحصول على مجموع آخر العام. والأمر الثانى أن طلابًا آخرين ممن لديهم الموهبة والرغبة فى أن يكونوا مبدعين يرون فى تلك الأعمال نماذج يمكن محاكاتها لكى يكونوا كتابًا مرموقين. وكلا الأمرين يشكل عقبة فى الطريق للتواصل بين الأدباء والمبدعين الحقيقيين وبين الجمهور المفترض من الطلاب فى المدارس والجامعات، من ناحية أخرى يتقاعس الإعلام الرسمى والمستقل عن تسويق الأعمال الأدبية الجادة وعن التعريف بالكتاب والشعراء فى مقابل دعمه غير المحدود لكتاب الدراما التلفزيونية والأغانى، وربما تتناول الأعمال الدرامية الشعراء بطريقة ساخرة فتقدمهم ككائنات مشوهة ومرضى نفسيين مما يساهم بدوره فى عزلة الأديب وابتعاد الناس عنه واعتباره شخصًا منفرًا غير متوافق مع المجتمع.

ولكن يبقى أن السبب الأخطر لتراجع القراءة الأدبية يكمن فى المشاكل الاقتصادية الطاحنة التى لا تترك وقتًا لا للآباء ولا للأمهات لكى يقرأوا دواوين الشعر والروايات، لأن معظمنا،

ولا سيما الموظفين من الطبقة الوسطى، فشل فى الحصول على عمل واحد يمكنه من مواجهة أعباء المسكن والملبس والعلاج، وبالتالى تراجعت المساحة التى كان يمكن أن يمارس فيها الناس قراءة الأعمال الأدبية، ولم يعد لدى محدودى الدخل وقت لتأمل حياتهم وأصبحنا نسمع عبارات مثل: «يا عم هوه احنا ناقصين شوفلنا حاجة تضحكنا».

هذا طبعًا بالإضافة إلى انتشار الثقافة الوهابية القادمة مع العائدين من المصريين العاملين بدول الخليج، تلك الثقافة التى تجعل من الحياة تهمة ومن التأمل جريمة، والتى أدت إلى اعتداء سماك بمطواة على الأديب الكبير نجيب محفوظ لأن المتأسلمين أفهموه أن الرجل ملحد وأن رواياته هى وسيلته لبث الدعوى إلى العلمانية، وبانتشار البث الفضائى وصعود نجم الدعاة الجدد وازدياد الإحساس بالذنب لدى قطاعات كبيرة من المصريين، تم استلاب الوجدان لصالح ثقافة الموت وفقه الحيض والنفاس وأصبح الناس عاجزين عن أى مبادرة، وتركوا القراءة التى كانت تنطوى على اختيار شخصى، إلى قراءة أخرى فى كتب تتحدث عن عذاب القبر والشجاع الأقرع وزواج المتعة والمسيار، ورغم إن الدول ألغت الرقابة على الكتب إلا أن هناك رقابة أكثر صرامة تستفيد من حقائق الواقع المرير الذى يتمثل فى الآتى:

١- ليس لدى الشرائح الفقيرة من الناس وقت للقراءة لأن الحياة تدفعهم للبحث عن أعمال إضافية أو للوقوف ساعات فى طوابير الخبز المدعم.

٢- من يمتلك الوقت هم فقط من عادوا بثروات من الخليج ومعظم هؤلاء خرجوا من الثقافة المصرية إلى ثقافة البدو التى تعتبر طه حسين ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وأحمد بهاء الدين وكل رموز ثقافتنا أعداء الدين كما يفسرونه شيوخ الفضائيات والسيديهات cds.

٣- الشرائح العليا والأغنياء الجدد مشغولون بالاستهلاك الترفى والمتع الحسية والمادية ولم يرثوا تراث ارستقراطية الماضى، تلك التى كانت ترعى الأدباء والفنانين لأنها كانت تمتلك ذائقة فنية راقية، وكانت الموسيقى والشعر وحفلات الأوبرا تشكل جوهر المتعة لديها، أما الأغنياء الجدد فهم مهتمون أكثر بامتلاك الشركات الكبرى وأراضى تقاسيم البناء، وبالتالى فإنهم قراء للصفحات الاقتصادية ولنشرات المنتجات وكتالوجات الأجهزة الحديثة التى يستخدمونها أو يتاجرون فيها.

القراءة نشاط إنسانى سيبقى طالما بقى الإنسان:

يمكن القول إن ما انحسر من القراءة هى القراءة فى الأعمال الأدبية والفكرية، أما القراءة كنشاط إنسانى فقد أصبحت سمة يشترك فيها الناس جميعًا بدءًا من السائق الذى يقرأ لافتات وإرشادات المرور مرورًا بالباحثين عن وظيفة خالية فى إعلانات الصحف وصعودًا حتى الباحثين الذين يطالعون الكتب فى المكتبات العامة ومكتبات الجامعة للإعداد لرسائل الماجستير والدكتوراة، أعنى أن القراءة الوظيفية functional reading والقراءة لغرض محدد reading for specific purpose آخذة فى الانتشار، بينما القراءة للتأمل ولإدراك معان للوجود الإنسانى وللاستمتاع بالعوالم المتخيلة، فهى تعانى من هزال واضح وينحصر مستخدموها فى فئة الكتاب والنقاد وحدهم، رغم إن معظمهم أيضًا لا يقرأون إلا أعمال أصدقائهم، ربما للمجاملة، وفى اعتقادى أن عودة قراءة الأعمال الأدبية العظيمة فى وطننا العربى مرهون بتحقيق أحلام الإنسان فى هذه المنطقة فى الحصول على الحد المعقول من الحياة الكريمة، وأيضًا مرهون بتغير مناهج الأدب فى المدارس والجامعات من حيث المحتوى والطريق.

خارج العاصمة:

فى اتحاد كتاب المنصورة

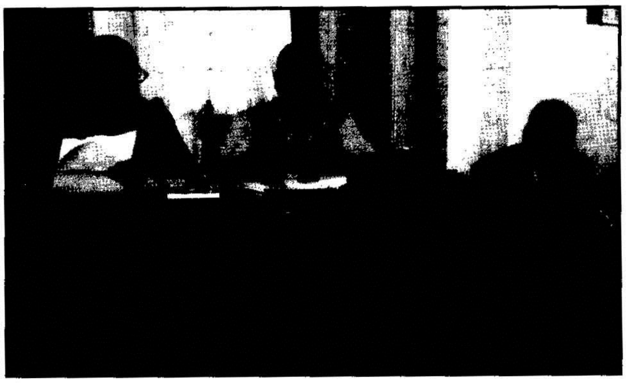
مناقشة ديوان «المهرج لايستطيع الضحك»

متابعة: محمود سلامة الهايشة

تم مناقشة ديوان «المهرج لايستطيع الضحك» للشاعر عبدالناصر أحمد الجوهرى، بمقر اتحاد كتاب فرع الدقهلية بمدينة المنصورة. ناقش الديوان بالتحليل النقدى د.شريف الجيار الأستاذ بكلية الآداب جامعة بنى سويف، وأدار الندوة القاص سمير بسيونى رئيس فرع الاتحاد فى الدقهلية.

استهل د.شريف الجيار حديثه بشرح ماهية قصيدة التفعيلة؟ وذكر أن القصيدة التى تعتمد على شعر التفعيلة بدأت فى أوروبا فى بداية القرن العشرين، ومن وجهة نظر د.شريف أنه من يعرّف الشعر التفعيلى بأنه شعر حر بشكل عام فهذا يعتبر تعريف غير دقيق، والسؤال الذى يجب أن يطرح اليوم: هل هذا الديوان الذى بين أيدينا ينتمى للشعر التفعيلى؟ هل هو شعر تفعيلى يعتمد على الدوائر الخليلية؟ والسؤال على لسان د.شريف، والذى جعله يسأل هذا السؤال هو أن الشاعر الجوهرى وصف هذا الديوان بأنه ينتمى للشعر الحر، فأخذ د.شريف فى تحليل الديوان حتى نعرف إلى أى فئة شعرية تنتمى قصائد هذا الديوان لهذا الشاعر المنكسر. (لكن رنين الشعر الحر/ يدوى/ لن يرغمه سيف سكوت).

شكر د.شريف الشاعر الجوهرى على هذا الديوان، وأجاب على السؤال الذى طرحه، بأن هذا الديوان شعر تفعيلى يعتمد على الدوائر الخليلية. بدأ الناقد تحليله بعتبة الديوان «المهرج لايستطيع الضحك»، هذا المهرج يعنى الضحك ويعنى البهجة ويعنى الاستهزاء ويعنى الحركة.. الخ. فهنا قد تحول المعنى المعجمى إلى ما يعرف بالمعنى



المجازى، ويلاحظ فى هذا العنوان أنه يعتمد على المفارقة، فالمهرج نبع الاستهزاء كيف لا يستطيع الضحك؟! ثم أضاف د.شريف الجيار أن الشاعر فى خصام وانفصام عن العالم المحيط، فربما يكون هذا العالم هو مصر، أو الوطن العربى، أو العالم كله. فالعنوان مفتاح لغوى لهذا الديوان.

وصف د.شريف: الشاعر الجوهرى بأنه شاعر يمتلك مقومات الشعر التفعيلى فى الشعر العربى، فالعتبة عنده تمثل نصًا، ثم تطرق بعد العنوان إلى الإهداء الذى صدّر به الشاعر ديوانه، فالإهداء يمثل نصًا تمهيديًا، يمثل مفتاحًا دلاليًا آخر لهذا الديوان، هنا نلاحظ أن المعاناة مصدر للدفقات الشعرية لعبد الناصر الجوهرى. نلاحظ عالم هذا الشاعر من خلال هذا الديوان، فالقارىء للديوان من الوهلة الأولى يقول إنه يسير فى خطوط متوازية، فالذات الشعرية عند الجوهرى هى ذات محرومة منكسرة، فى هذا الشكل الهندسى عند عبد الناصر، تحمل فى طياتها الوجع السياسى، فهو يبدو محبًا عاشقًا لمحبوبته وهذا هو الشكل الرومانتيكى الظاهر فى قصائد ديوانه، ولكن المتبحر فى الباطن يعرف أنها تحمل رسالة سياسية من ألم وشجن لما يحدث فى مصر، ولا يمكن فصل ما يحدث من حوله.. عما يحدث فى العالم بشكل عام.

لذا فهناك تشابك فى الخطوط الشعرية لعبد الناصر الجوهرى وليست خطوطًا متوازية كما ظننا فى بداية الأمر، نرى أن هناك محبوبًا يبحث عن حبيبته.

والإبداع الذى يستعين بالمرأة كنموذج يمثل رمزًا للوطن، فالشاعر هنا وبشكل شبه دائم فى جميع قصائد الديوان، يصور المرأة التى تتمرد على الواقع، وهناك خط آخر فى الديوان وهو الخط الوطنى.

وهناك مسألة واضحة جدًا داخل هذا الديوان وهى مسألة الاغتراب وليس الغربة. فالغربة قصدية أى أنك تسافر وتترك وطنك بإرادتك إلى بلد آخر، ولكن الاغتراب.. تشعر به وأنت داخل الوطن، هذا ما حدث مع شاعرنا صاحب الديوان، لذلك خرجت كلمة الغربة من معناها المعجمى.

يتناول الشاعر كيف انكسرت الحضارة العربية، وهناك موقف واضح للشاعر داخل ديوانه من العولمة، فهو ضدها، ويعلن ذلك بشكل جلى، وعلى الوجه الآخر يقول د.شريف: إن هناك انجرارًا للتعامل مع العولمة، ولذلك كان لابد للشاعر ألا يقول رأيه فيها، ولكن يتعامل عبد الناصر بالذات الشعرية بنظرة فلسفية داخل هذا النص الشعرى:

آه.. يا غربة جيلى
يا حلمى القانى
يا دمع الجوزاء
عصرى..
فى عصر الحاسوب.. أنا
عصرى..
فى عصر العولمة، الذرة،
والآلات العمياء

يتساءل د.شريف: كيف أضحى الإنسان منكسرًا على صعيد الحب والرومانسية؟! فالذات الشعريه القلقة بدأت بانكسار فغزو، فموت فاغتراب. والارتداد والعودة إلى الماضى. وإذا انتقلنا إلى اللحظة الراهنة، هل هذا الجيل يمتلك مقومات الحب؟ هل يوجد بداخله مقومات الحب؟ وهل عنده مسئولية؟ فالحب مسئولية. ثم أشار د.شريف الجيار أن طابع هذا الديوان رومانسى، ولكنه هم رومانتيكى، يوجد داخله الانكسار العربى، الحضارة العربية، الأندلس، فى قصيدة «هند ما عادت هند»:

صندوق الدنيا
يا دنيا
خبأ من أسرار.. الغابات.. عرينًا للأسدْ
يحكى للعالم..
رحلة بنت كانت (هندْ)
من يتذكر:
ضحكتها،
رقتها،
مقتلها وقت الهزل.. وقت الجدْ
هند ما عادت هندْ

(هند) هنا أضحت رمزًا للوطن، هند الماضى هى الأندلس، بينما فى اللحظة الراهنة هند اغتصبت فى الوطن العربى، فكانت دائمًا المرأة هى رمز الوطن، فهى واجهة الحياة، ورمز الحرية المسئولة، فإذا دمرت المرأة ضاع الوطن. فهناك الكثير المسكوت عنه داخل النص، فما هو؟!، هو المستوى الثانى من المعنى، فلابد من فهم النص الشعرى جيدًا حتى نصل لهذا المستوى الثانى من المعنى.

فهناك نزعتان لدى الشاعر، نزعة خارجية وأخرى داخلية،

فكتابة عبد الناصر الجوهرى كتابة أزمة، والمقصود بالأزمة هنا هى أزمة الوطن العربى. وينتقل د.شريف الجيار بنا إلى الشرح العملى التحليلى للديوان، فاختار أول قصيدة فى الديوان وهى قصيدة (هذا ما جناه) كنموذج للديوان:

يا مولاتى..
عيناك ضياء حياتى
أبحر فى سحرهما
وأحط..
على مرفأ هاجرتى
أتوضأ..
من فيض الكلمات
أتهجد..
بين جنان الصبو العذرى،
أرتل كل ترانيمى،
أرسل طيف صباباتى،
زخات براحى،
ولحون قصيدى
كى تطفىء نار عذاباتى

وأوضح د.الجيار أنه عادة تكون العين مصدر الحب (عيناك ضياء حياتى، عيناك وميض، فآه من عينيك، عيناك تراتيل) وقد أضحت العين مصدراً للحب.. فى تلك القصيدة.

وظهر ذلك ايضاً فى قصيدة (مدى حروفك فى دمى)، دائماً ما نشعر بالاغتراب عندما نتذكر الحب الأول الذى ضاع وفقده الإنسان ولم يحصل عليه، فمهما مرت السنون نظل نتذكره، ونرجع إلى الماضى دائماً مهما مر على الإنسان من سنين وأحداث كثيرة، يقول الشاعر:

وتذكرى يوماً
عيونك والملامح والسرائر..
حين
عادت فى اشتياق
كى تخادن مرسمى
مدى جناحك للشجون..
لتعرف الأضلاع عشقك للجوى
عند اقتلاعك أعظمى
ذاب السهاد.. سدى
وما ذابت
عيون ملامحى
فتقبلى منى النسائم كلها
هدأ الحنين..
ما يزال يبث نفس نسائمى
مدى حروفك.. فى دمى

فهذا المحب يشعر بالانكسار تجاه المحبوبة، ولايستطيع مواجهة الواقع الذى يعيشه. فالمنطقة العربية تمتلك عكازاً هشاً!، ويقول الشاعر من خلال شعره إنه على الرغم من أن هذه الذات التى تمتلك عكازاً هشاً منكسراً، إلا أن الذات العربية ستعيش مهما كانت الظروف ومهما مرت بأزمات، فالذات مصرة على الحياة والعيش.

فأزمة الوطن العربى بشكل عام، وأزمة مصر بشكل خاص مركزها الذات الشعرية، فيرى الشاعر العالم من خلال الأنا، إذا كان سعيداً أضحى العالم سعيداً، وإذا كان حزينا أضحى العالم كذلك. فالذات تصرخ وتولول قائلة:

آه.. يا أروقتى
يا مر/ المر المنثور بأضلاعى
آه .. يا عكازى الهش
الصبح لنا،
والشدو..
وزخات الأنداء

*** البناء الشعرى:**

يبدأ دائما الشاعر بالليل وينتهى بالصباح، الليل هو الأنا، هل يمتلك صباحاً؟ هذا هو السؤال، يبدأ بالليل وينتهى بالصباح، فالشاعر يمتلك كما قال د.شريف إلى: الجملة المفتاح، أو الجملة المرتكز عليها. فالشاعر فى أكثر من قصيدة وفى أكثر من موضع داخل الديوان يبدأ بالليل، فهذه سمة بنائية وسمة أسلوبية فى كتابته الشعرية بهذا الديوان، حيث إن د.شريف الجيار على حسب قوله فهو لم ير ويطلع على الدواوين الأخرى للشاعر الجوهرى من قبل حتى يحكم على جميع شعره السابق.

*** عناوين القصائد:**

وقد لاحظ د.شريف أن معظم عناوين قصائد هذا الديوان «المهرج لايستطيع الضحك» طويلة، حيث ذكر أمثلة من تلك العناوين: «بدء جديد لانفلاتى ليس إلا»، «لم تكن بلادى غير بلادى»، «الليل يفرش ليس كعادته مداه!!»، «يقرأون الأسحار على مرقد البشرى» وأشار د.شريف الجيار إلى إنه كان فى الامكان أن تختصر تلك

العناوين، وتختزل أكثر من ذلك، وطالب الشاعر بأن تكون العناوين التى يختارها لقصائده فى المستقبل أقصر من ذلك، فالعنوان رمز للقصيدة والشاعر دوره ترميز الصورة للمتلقى، عمل غمامة، ودور القراء فك الرموز. لكن دون إلغاز.

*** الجملة المركزية:**

انتقل د.شريف إلى نقطة أخرى فى تحليله النقدى للديوان، بقراءة جزء من قصيدة «بدء جديد لانفلاتى ليس إلا» (ص١٤):

غيظًا أعض أصابعى
فلنا من الإفراط فى عشق الضياء..
ممالك
أمى التى فقدت سعادتها
انتظرت مجيئها دهرًا طويلاً فى الصباح..
قبيل إرسالى لمدرستى القريبة من أمانينا
أمى التى نبهتها
نسيت صدى ميقات طابور الهتاف..
مجددًا
نفس الرؤى عادت تغنينا
غيظًا أعض أصابعى
لم تأت بعد.. بفولنا
لم تأت.. فالفوال فى أحيائنا من غيظه
دومًا يقايض بالكتب
أمى التى عاشت كما الأسحار..
ترشف حزنها وسط الصخب

فالشاعر يكتب القصيدة التى تعتمد على الجملة المركزية، وهى قلب للقصيدة، فهى النتيجة ثم يتأتى بالتفصيل، فهذا القالب الشعرى يسمى بالقصيدة المقلوبة! (وطنى لم يعد وطنى/ واسألوا رجرجات الحقول/ السواقى..) فالذات الشعرية عند الشاعر كل ما تبكى، تسأل عن الحقل، تسأل عن الساقية، تسأل عن لقمة العيش؟ وقد تسأل الشاعر: هل تستطيع أيها الإنسانى العربى أن تنتج؟ أم ستصبح مهرجًا؟!

فهذه التجربة تجربتنا كلنا، نحن جميعًا، نحن العرب، لذلك ليست خطوطًا متوازية، بل خطوطًا متشابكة. فالعكاز الذى ذكره الشاعر رمز للجد، والجد يعنى التراث، والتراث يعنى الحضارة، فإذا ضاع العكاز أو انكسر. ضاعت الأمة وذهبت الحضارة. وقد وجه د.شريف الجيار كلامه للمتلقى، فقد أوضح أن ذات الشاعر مغتربة، لذلك سوف يتعاطف مع هذه الذات دائما كلما قرأ القصائد.

فكل شىء من حولنا يشعرنا بالاغتراب، فالسبحة التى نسبح بها صناعة صينية، والمصحف الذى نقرأ فيه، والسجادة التى نصلى عليها، والميكروفون الذى نأذن ونرفع به الآذان.. إلخ.

ماذا بعد نحن العرب؟
ماذا بعد حرب أكتوبر؟
الجيل الصاعد عنده عقدة الآباء!

كل هذا وأكثر عرضه شاعرنا عبد الناصر الجوهرى فى ديوانه، كل الجيل الصاعد عنده تضخم فى الذات، لذلك يطلق د.شريف الجيار دعوة للجميع وخاصة الشباب يدعوهم فيها للتواضع، «دعوة للتواضع».

الإنسان العربى لابد أن يعيد صياغة نفسه مرة أخرى، لأن الإنسان العربى يحتاج إلى الإصلاح وخاصة التعليم. وعندما نصل إلى قصيدة «لم تكن بلاداً غير بلادى»:

وطنى لم يكن وطنى
كان كهلاً يبيع الخرافة
- خبز الخرافة -
للعابرين
ولا يستحى أن يلاحق عرى الصبابة
أو يعشق النادلة
وطنى يشرب القهوة،
الانكسارات.. باردة
ويشاركنى
فى احتلال مساءات
كل المقاهى
يكذبنى
حين يصرخ نردى
على الطاولة
يمضغ العتق/ ريق المروءة
يلفظنى،
يسلب البوح منى،
يساوم فى أضلعى
ساعتى العاطلة
ظل ينكر خارطتى
ظل يصحبنى للمواخير.

وأوضح د.شريف الجيار أن الشاعر عبد الناصر الجوهرى

انتابت ذاته فقد الثقة فى الوطن، ليس هناك وطن، ليس هناك عربى، يبكى الشاعر على ضياع الوطن، فالذات العربية أضحت مستسلمة، فالشاعر فلسفته الدامعة، لا يجد مفراً فى الحياة، كلنا هذا الرجل. الذى يعبر عن واقعنا المرير، الشاعر يبكى على ما ضاع وما فقده، إلى أن وصل إلى إعلانه اعتزال العالم! وذلك فى نهاية قصيدة «أقرأ فيك طلاسمنا»:

هذا الليل الفارش..
فى أروقة المنزل..
معتاداً أن يشرب قهوته فى صحبة أعنابى
إياك بأن يزعجه أحد
أو يفزعه قادم
اللعنة كل اللعنة..
قد يذهب بصرك.. أبديًّا
قد يفترق.. كلانا
ونفرط فى منزلنا/ فى هدأتنا
لغريب ظالم
ردى كل خطاباتى
هذا شهر (يناير)
حين يعاودنى
أنغلق على شعرى
وبسر طلاسمنا
أعتزل العالم!!

أضحى عالم عبد الناصر الجوهرى هو عالم الأنا، فتقوقع إلى أن وصلت الذات العربية إلى وضع مؤسف للغاية، فلم تعد إلا خيال مآته. (هكذا لم يعد/ فى حقول السنابل/ غير خيال المآتة/ يتلو علينا/ مزامير عتق/ ويحلم فى كل عيد).

*** رؤية منكسرة للعالم:**

للشاعر رؤية منكسرة يرى بها العالم، وظهرت هذه الرؤية جلية فى قصيدة «خطوة واحدة وألم بيتى!!»، حيث قال الشاعر (ص٥٢،٥٣):

ضوضاء فى الميدان تلاحقنى
تزعج فى الأبراج.. حماماتى
ويمور على الأسفلت.. حنينى
ويعج الليل.. بأوجاعى
ويماطل فى صباحاتى
فى هذا العالم..
أضحك وحدى،
أبكى وحدى
وتلاحقنى شمس نهاياتى
أفهم لغة
لطيور تشدو
ولشجر يشدو
ولنهر يشدو
لكنى لا أفهم أبداً.. سر متاهاتى

*** طبيعة الحوار:**

تعتمد قصيدة «النزوح من أوردة الخوف» (ص٥٨) على الحوار الداخلى، فالمرسل والمستقبل هو الذات، حيث يقول الشاعر:

لو نفرض أنك شخص آخر..
أطيب منك
كيف ستنظر فى المرآة صباحاً
كى تسترجع وجهاً لبشوش
يبحث عنك
حين تدق طبول الغضب النائم..
قلب وجهك ثانية
من أنت؟ ومن كنت؟!
أى قناع لن يجدى..؟!
حتماً ستحاول هدم تقاسيم الماضى
كى تبنى كهفاً ما
بمكان ما
قبل نزوحك للموت

وإذا تمعنا فى قصيدة «رنين الشعر» (ص٦٧)، سنجد أن سيف الشاعر عبد الناصر الجوهرى هو الشعر، فهو يعلن أنه حر مهما جاء الغزو والانكسار، فيقول فى تلك القصيدة:

أعلم أن الزهر.. يموت
أعلم أن الغصن اليافع.. فى هدرات خريف
حتما سيموت
أعلم أن دموع الشجر النائم فى أحلامى
ماهى إلا دموع
من شجر التوت
أعلم أن الضلع الناقص فى جسدى
يأكله الحوت

أعلم أن عصوراً جادت
وعروش ما زالت ترقد فى التابوت
لكن رنين (الشعر الحر)
يدوى
لن يرغمه سيف سكوت!!

*** الأنا واضحة جداً:**

وتظهر الأنا عند الشاعر فى قصيدة «الليل كما عودنى»، فأنا الوطن، أنا الليل، أنا أول صديق، أنا زير نساء، أنا مسحور، أنا منفى، وهكذا من خلال الذات الشعرية لعبد الناصر الجوهرى نرى العالم:

الليل كما عودنى
همجى جداً
يأخذ رشفة وجدى
ثم يسافر.. للأسحار
الليل.. كما عودنى
يمرق من شوقى
يتسلل/
يتسلل..
حتى تفجؤنا الأقمار
من غنى
أغنية العشق.. المنثورة؟!
من غنى
والذكرى تصرخ بين الأوتار؟!

*** البعد الصوفى:**

يوجد البعد الصوفى للشاعر داخل هذا الديوان، كما فى قصيدة «طوبى للطير الواقف فوق المذبح» (ص٨٢):

طوبى للطير الواقف فوق المذبح
طوبى
فلكل ضفاف النهر.. ظلال
آتية من أقصى/ أقصى الغربة..
تترنح
ظن الطير
بأن النهر.. يبيع الأكفان..
لم يذبح
والجدب هنالك.. يشعل جذوته
فى كل جنان الصحو.. ولايصفح
لكن ما زال العتق..
مدينا للطمى
ومازالت أزهار الروضة
تخشى أن تسبح
ما ذنب الجندل..
ضلت فى البيد قوافلنا
فلينبح من ينبح!!

*** التناص:**

وقد استخدمه الشاعر كما فى قصيدة (تصريح بالانتظار) حيث يقول (ليست سنوات جفاف/ أو سجن عزيز) متأثراً بسورة «يوسف» {وقال الملك إنى أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف}.

*** الصورة الشعرية:**

عبارة عن التركيب اللغوى، ويعتمد على المجاز، والاستعارة المكنية، والشاعر استخدم: التشخيص، والتشبيه، والرمز أكثر من الكناية.

*** المعنى المعجمى:**

كيف وظف الشاعر الألفاظ داخل ديوانه؟ انقسمت الألفاظ إلى حقلين:

الأول: حقل الاغتراب.

الثانى: حقل الطبيعة بكل عناصرها: تراب وماء وسماء وشجر.. الخ.

وكلا الحقلين يظهران دلالة واحدة فقط، هى البكاء والانكسار.. رغم إرادة العيش، فهى دلالة أحادية.

وفى نهاية الندوة، تحدث د.عبدالحميد القط أستاذ النقد الأدبى بقسم اللغة العربية بكلية التربية جامعة المنصورة، معقباً على الديوان، فقد أثنى على الشاعر وعلى اللغة التى استخدمها، ولكنه عتب على الشاعر لطول القصائد بالديوان حيث قال: إنى من مطالعتى السريعة للديوان حيث إننى لم أر الديوان إلا قبل بداية الندوة بساعة واحدة، توجد قصائد طويلة جداً، فهذه قصيدة شعرية وليست قصة، فلو كانت القصيدة أقصر من ذلك لكان أفضل.

وقد عقب الشاعر عبد الناصر الجوهرى على نقطة واحدة أثارها د.شريف الجيار وهى مسألة العولمة، التى صرح فيها الشاعر بأنه يرفضها تماماً بل يعلن أنه ضدها، فقال الجوهرى: هذه ليست عولمة، بل الصحيح إنها هيمنة، لأنهم يفرضون ثقافتهم علينا!!

حوار مع:

الأديب التونسى رشيد الذوادى

أجراه: فرج مجاهد عبد الوهاب

كاتب يهتم بالدراسات الأدبية والتاريخية وبأدب الأطفال، من مواليد مدينة بنزرت فى تونس سنة ١٩٣٦، درس فى المدرسة القرآنية ثم فى جامعة الزيتونة فى كلية الحقوق، وانتهى به المطاف إلى التدريس والأستاذية فى مدارس الجيش بمدينة بنزرت وتم تكليفه بمهمات سياسية آخرها كان المستشار الثقافى بسفارة تونس بالقاهرة فى الثمانينات، له العديد من المؤلفات، طبع بعضها أكثر من طبعة، من هذه المؤلفات نذكر: «يوغوسلافيا كما شاهدتها» وهو من أدب الرحلات و«رحلة الشعر التونسى بعد أبى القاسم الشابى» و«أدباء تونسيون» وتم طبعه ٤ مرات.

طبعتان بتونس وأخرى بالعراق ورابعة بالقاهرة، وكتاب «جماعة تحت السور» صدرت منه طبعة فى تونس ١٩٧٥ وأخرى فى القاهرة ٢٠٠٤، له كتاب «مقاهى الأدباء فى الوطن العربى» الذى كتب مقدمته الأديب العالمى نجيب محفوظ، «والخفاجى أديبًا وناقدًا» و«إشارات أدبية» و«وجوه من بنزرت» و«أعلام من بنزرت» و«هذه بنزرت» وقدم فى أدب الأطفال سلسلة «عظماء بلادى» فى عشرين كتابًا تضم مجموعة من الشخصيات الفكرية والثقافية والأدبية، وآخر كتبه صدر منذ ١٩٨٦ فى تونس بالاشتراك مع د.محمد عبدالمنعم خفاجى والدكتور عبدالعزيز شرف، وفى عام ٢٠٠٣ أصدر كتاب «اتجاهات القصة القصيرة التونسية» مع الأديب المصرى حسنى سيد لبيب بمقدمة للأديب الروائى محمد جبريل.. التقيناه أثناء إحدى زياراته للقاهرة وكان هذا الحوار:

*** فى سيرة حياة كل كاتب ومفكر نجد العديد من المؤثرات.. فما هى الأحداث أو الأشخاص أو الكتب التى تركت أثرها فى حياتكم وشكلت محطات هامة يمكن التوقف عندها؟**

- بالطبع لكل كاتب مسيرته، ولكل كاتب مشواره الأدبى والنضالى فى مجال الكلمة وفى مجال الفكر.. ومسيرتى بدأت بالكتابة فى صحيفة فى مطالع الخمسينيات كانت تسمى «صدى شبيبة الزيتونية» وكانت تعلق على الحائط كل يوم

أربعاء، وفى هذا الوقت كنت مغرمًا بالأدب العربى والأدب المصرى على وجه الخصوص، فكنت أتابع ما يكتبه محمد سعيد العريان وأطالع كل مايصل إلينا فى تونس من مجلات وصحف مصرية مثل مجلة وكتاب الهلال وسلسلة اقرأ، فتأثرت بالأدب المصرى وكتاب مصر جورجي زيدان، يوسف السباعى، إحسان عبدالقدوس، المنفلوطى فى «النظرات» و«العبرات» و«ماجدولين» وغيرها، ثم توجهت بعد ذلك إلى طه حسين فتعلمت منه الكثير، وكان أول ما قرأت له كتاب «على هامش السيرة» ثم «الفتنة الكبرى» ثم «شجرة البؤس».

بعد ذلك تلونت مطالعاتى فبدأت أقرأ لكتاب لبنانيين إلى جانب كتاب مصر مثل «رئيف خورى» و«سهيل إدريس» وبدأت مجلة «الرسالة الجديدة» تصل إلينا فى تونس فتعرفت على نجيب محفوظ وباكثير والسحار وغيرهم.

*** وكتاب تونس؟**

– بالطبع قرأت فى هذا الوقت لمحمد العروسى المطوى، وأبوالقاسم كرو، والبشير بن سلامة.

*** ما هى الشهادة التى يمكن أن نسمعها من الأديب رشيد الذوادى عن الواقع الثقافى فى تونس الآن؟**

– المشهد الأدبى التونسى يحكى عما يجرى فى تونس وفى الوطن العربى.. هناك أدباء يبدعون فى القصة فى الرواية وفى الشعر وفى النقد، وقد باهى بهم الأستاذ أنيس منصور فى المقدمة التى كتبها لى فى كتاب أحاديث فى الأدب «الذى نشر فى الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٦م» هناك أيضًا تجارب جديدة وتقنيات جديدة وأعتقد أن ما يشغل مصر أو ما يشغل لبنان أو سورية من قضايا فى مجال التقنيات يشغل أيضًا الأدب التونسى بشموليته العديدة.

هناك أيضًا من النقاد الكبار أسماء مثل عثمان بن طالب وتوفيق بكار والبشر بن سلامة والمنجى الشاملى ومن الروائيين نجد محمد رشاد الحمزاوى، وحسن نصر، ورضوان الكونى، وعز الدين المدنى، ومصطفى الفارسى، وأحمد محو، ونافلة دهب، وصلاح الدين بوجاه، وفى الشعر تبرز أسماء الميدانى بن صالح، والبشير المشرقى، وكان هناك من جيل الشابى الشاعر الشاذلى خازندار الذى قارنت بينه وبين أحمد شوقى فى إمارة الشعر فى كتابى «أدباء تونسيون» ورجحت أحمد شوقى طبعًا لقوة شعره ولجمال الصورة التى يتقنها أكثر من خازندار. هناك أيضًا صحفيون ونقاد فى المجال الصحفى منهم محمد رجب وأحمد عامر وعبدالسلام لصيلع وهو شاعر وناقد.. الحياة التونسية فى مجال الأدب هى حياة ثرية تبشر بكل خير.

*** فى مجال الصحافة الأدبية وحركة النشر.. ماذا هناك؟**

– هناك عدة مجلات، فنجد مثلاً وزارة الثقافة تصدر مجلة «الحياة الثقافية» التى أسسها الأديب الكبير محمود المسعودى ومجلة «فى رحاب المعرفة» ومجلة «الفكر» التى صدرت واحد وثلاثين عامًا وكنت أحد كتابها، ومجلة «الإتحاف» التى نشرت لعديد من الكتاب العرب، وهناك صحيفة الصباح التى نشر فيها كبار الكتاب المصريين والعرب.

أما الصحف التى تصدر ملاحق ثقافية فنجد منها جريدة «الصريح» التى تصدر ملفًا يوميًا عن الفكر والثقافة، وكذا «الصباح» وجريدة «الحرية» تصدر ملحقًا أسبوعيًا أدبيًا كل يوم خميس، وكذلك جريدة «الشروق»، أستطيع أن أقول إن هناك طفرة ثقافية تتطور يوميًا على يد الأدباء التونسيين.

*** هل هناك سمات مشتركة بين الثقافة والصحافة فى مصر وتونس؟**

– بالطبع هناك سمات مشتركة عديدة وهى نابعة من تاريخنا المشترك، مصر بها الجامع «الازهر» وهناك «جامع الزيتونة» بما لهما من مكانة تاريخية ودينية، وأذكر أننى كتبت بحثًا بعنوان «تونسيون فى ذاكرة مصر» تحدثت فيه عن مجموعة كبيرة من الشخصيات التى درست فى الأزهر أو

درَّست فيه، أو الأطباء التونسيين الذين عاشوا فى مصر أو الذين تعلموا فى مصر وعاشوا فى تونس، لاننسى أن «أبوالقاسم الشابى» سبب شهرته هو ذيوع اسمه فى مصر بعد ان نشرت له مجلة «أبوللو» أكثر من عشر قصائد، وقد أدار الدكتور مختار الوكيل معركة كبيرة حول قصائد الشابى فى «أبوللو» وكتب الدكتور عبدالمنعم خفاجي العديد من الدراسات حول أدباء تونسيين، وبالطبع لاننسى الشيخ محمد الخضر حسين الذى جاء من تونس ليدرِّس فى الأزهر ثم تولى مشيخة الازهر فى بدايات الثورة المصرية، وكان منفيًا عن تونس.

هناك دائمًا صلات مشتركة أتمنى ألا تنقطع، فلنا وطن واحد وأهداف واحدة مشتركة نسعى لتحقيقها وبالخصوص الآباء الذين يقع عليهم العبء الأكبر.

*** الشارع الثقافى فى مصر الآن يفتقد إلى المطبوع التونسى، مجلة أو جريدة، لاتصل إلى مصر أو القاهرة بانتظام مجلة أو جريدة تونسية، ربما بعكس مصر التى تصل مطبوعاتها إلى تونس لماذا فى رأيك؟ هل هى قطيعة من طرف واحد؟ هناك بالطبع محاولات لكنها محاولات فردية أو شخصية فى النهاية؟**

- أعتقد أن أساس المشكلة هى التوزيع، كنا فى الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات تصلنا مجلة «الهلال» بانتظام، انقطعت الآن منذ سنين عدة! كتاب الهلال لا يصل إلى تونس، الصحافة اليومية تصل متأخرة يومًا أو أكثر خاصة الأهرام والأخبار والجمهورية، جريدة «المساء» لا تصل إلى تونس، فى الثمانينيات كانت مجلة «الفكر» التونسية تصل إلى القاهرة، ومجلة «القصص» ومجلة «عرفان» وصحيفة «العمل» كانت تصل إلى القاهرة أيضًا.. المشكلة فى التوزيع وتحتاج إلى من يحكمها، ولعل صوتى يصل إلى المسئولين فيقومون بتذليل تلك العقبة.

*** إذا انتقلنا إلى جانب آخر من حياة الأديب رشيد الذوادى وهو جانب الكتابة للطفل، فهل يمكن أن تحدثنا عن تلك التجربة؟**

- نحن ككبار فى كل البلدان العربية نشكو من قلة القراءة، والكتابة للطفل أصعب من الكتابة للكبار كما تعلم، وفى كثير من بلدان العالم متخصصون يكتبون للطفل، لكن فى العالم العربى هناك استثناءات مثل كامل كيلانى، وعبدالتواب يوسف، وهناك من كتب للطفل بجانب كتاباته للكبار مثل محمد سعيد العريان فى مصر، وزكريا تامر فى سورية، وكذا الأمر بالنسبة لتونس نجد البعض كتب للطفل بجانب كتاباته للكبار والبعض الآخر تخصص فى كتابة الطفل فقط وهم قلة.

فى العام ٢٠٠٥ تم تكريمى فى إحدى المدن التونسية بمناسبة إصدارى لسلسلة «عظماء بلادى» التى كتبتها فى السبعينيات والثمانينيات فى عشرين كتابًا، كل كتاب منها يتحدث عن شخصية تونسية لها موقف ما، أو قضية ما، أو إشكالية ما، وهى لمرحلة الطلائع، وصدر كتاب عن أدباء الطفل كنت ضمن شخصياته وتحدث هناك عن تجربتى.

فى تونس تجد العديد من الأدباء الذين كتبوا للطفل مثل محمد العروسى المطوى بجانب كتاباته فى القصة والنقد والفنون الأخرى، ومثله عبدالجبار شريف أيضًا وهو من الكتاب الجيدين، ونجد كاتبًا مثل محمد دواس اختص بالكتابة للطفل فقط، ولم يكتب للكبار، والأمثلة كثيرة.

*** عندما سئل الكاتب الكبير نجيب محفوظ عن الكتابة للأطفال قال إن الكتابة للطفل من أصعب الكتابات وتحتاج إلى مهارات خاصة لا تتوافر فى الكثيرين. فإذا تحدثنا عن تجربتكم الشخصية فماذا يمكن أن نقول عن الباعث وراء كتاباتكم للطفل؟**

- فى بدايات حياتى الأدبية فى الخمسينيات قبل أن أنتقل للتعليم الثانوى، تعرفت على الطفل عن قرب.. حياته..

حركاته.. فكتبت بعض النصوص القصيرة التى لا تتعدى بضعة أسطر حول حيوانات أو أفكار أخلاقية، ثم كتبت بعد ذلك بعض القصص القصيرة ونشرتها فى مجلتى «عرفان» و«أزهار» التونسيتين المختصتين بأدب الطفولة فى السبعينيات، بعدها قدمت مجموعة من الشخصيات فى إطار قصصى للطفل من أجل أن نغرس فيه حب الوطنية والأخلاق الحميدة وكيف يدافع عن رأيه.

*** إذن أنتم مع الرأى القائل بتقديم المعلومة للطفل فى ثوب قصصى فنى..**

– نعم.. نعم، أنا فى بداية حياتى قرأت عن مصطفى كامل وسعد زغلول فى إطار قصصى.. لابد أن نقدم الزاد المعرفى بمعلومات مبسطة جداً بعيدة عن التلقين ليتفهم الطفل الحياة من حوله والشخصيات التى يقتدى بها.

*** حسب قائمة مؤلفاتكم نجد أن غالبية كتبكم تكاد تقتصر على أدب التراجم بجانب أدب الطفل؟**

– لقد كتبت فى التراجم وكتبت فى الدراسات أيضًا مثل كتاب «اتجاهات القصة التونسية» وكتاب «جماعة تحت السور» ودراسات عن أدباء وكتاب وصحفيين ودراسة عن «مقاهى الأدباء».. ولكن الترجمة – أو كتابة التراجم – هى فن أيضًا، هى عمل كامل حتى لو صيغت فى قالب مقال من ثلاث أو أربع صفحات.. التراجم كتب فيها أدباء نابغون مثل العقاد فى العبقريات وطه حسين ود.محمد خفاجى، الترجمة، فن رائق مثل فن الرواية، والنقد، وهو إبداع أيضًا، لقد كتبت عن «على البلهوان» و«أدباء تونسيون» و«أعلام من بنزرت» و«أدباء من مصر» إننا نحتاج دائمًا إلى أدب التراجم، هناك الآن شعراء، هناك روائيون، من سيكتب عنهم فيما بعد، لابد من التراجم ولابد أن تعاد لهذا الفن المكانة اللائقة به فى الوطن العربى.

*** نستطيع القول إنكم جعلتم من أدب التراجم رسالتكم للتعريف بالأدباء والنقاد والأعلام فى مصر وتونس سواء فى كتب مطبوعة أو فى دوريات منشورة هنا وهناك؟**

– ليس هذا فحسب، لقد كتبت عن أعلام فى مختلف أنحاء الوطن العربى فى لبنان والجزائر وسورية، كتبت أكثر من خمس وأربعين دراسة عن قضية فلسطين وحدها وهى تصلح أن تكون كتابًا مستقلاً. وبالنسبة للنقد فقد كتبت فصولاً نقدية عديدة بجريدة «الصباح» فى تونس.

*** إذا استطعنا أن نجمل رحلتكم عن دور الأدب والثقافة فى الحياة فماذا يمكن أن نقول؟**

– أنا دائمًا أهتم بالقضايا.. أنا أحب نجيب محفوظ لأنه كاتب يهتم بالقضايا، مبدع يهتم بقضية العدالة الاجتماعية، بقضية الحرية، د. محمد عبدالمنعم خفاجى يهتم بقضية إحياء التراث، وهى جزء من قضية إحياء الهوية.. أعتقد أن العديد من أدباء مصر وتونس لهم قضايا.. نجد فى تونس كتابًا مثل حسن نصر وعلى الدوعاجى كتبا عن الأحياء الشعبية والطبقات الفقيرة فى تونس فتناولناهم أنا وحسنى لبيب فى كتابنا «اتجاهات القصة التونسية القصيرة».. لابد ألا نهمل الأحياء الشعبية، أو المقاهى الشعبية.. لابد أن نكتب عن آمالهم وآلامهم ونبرز مشاكلهم..

*** أقصد هل هناك هدف تطمح أن تقدمه للأجيال الجديدة مثلا؟**

– الالتزام.. لابد للكاتب من الالتزام بقضية معينة مثل قضية الحرية أو العدالة الاجتماعية.. وهكذا.

*** البعض يرى أن الأدب والثقافة ترف يأتى بعد الاهتمام بالكرة أو بالفن وخاصة عند أجيال الشباب.**

– لابد للأدباء الشباب من الاهتمام بقضية الاطلاع على وجه الخصوص فى وطنهم وفى سائر الوطن العربى.. هناك تجارب وهناك تقنيات جديدة وهناك قضايا مشتركة يجب الدخول فيها.. لا أن نحوم حولها، لابد أن نقول رأينا فيها ونغوص فيها بالقدر الكافى.. لابد من الجدية ومن التواصل الفكرى بين الأجيال، مثلما يتقدم السن بالأديب تتقدم تجربته

أيضًا، الأديب الشاب اليوم يصبح غدًا شيخًا يقرأ له الشباب.. لابد من تواصل الأجيال..

*** البعض يرى أن الكتاب الورقى سينحسر دوره فى ظل الفضائيات والوسائط المختلفة فى ظل تنامى دور العولمة؟**

– العولمة لم تبدأ من اليوم ولكن قبل سنوات وهناك أيضًا مشاكل الكتاب مثل الورق والتوزيع وغيرها، ورغم ذلك سيظل الكتاب الورقى هو المرجع الأول والباقى وهو الأخلد.. سوق الكتاب سيكون دائما هو السوق الفاعل فى حياة الفكر والأدب، لأنه المرجع.

*** وفى الفترة الحالية ماهى خططكم للمستقبل وآخر قراءاتكم؟**

– فى الحقيقة هناك العديد من الموضوعات، منها فكرة كتاب عن موضوع يتعلق بعدة وجوه أخرى من مدينة بنزرت، كنت قد نشرت منه عدة مقالات بجريدة «الصباح» التونسية فى عامى ٢٠٠٣، ٢٠٠٤، وهناك دراسات أخرى سيأتى موعدها، أما عن القراءات فى الفترة الأخيرة فكانت حول قضايا العولمة والحداثة، وبهذه المناسبة أقترح أن نعود إلى قراءة نجيب محفوظ لأنه يحتاج إلى أكثر من قراءة.. هذا الرجل العبقرى الذى نعتبره هرم الثقافة العربية، الذى حصل على نوبل بفضل إبداعه ونبله وتواضعه وهى جائزة لم يحصل عليها طه حسين ولا غيره، لقد فتح باب الأدب العربى على مصراعيه لكى يترجم إلى مختلف اللغات.

لابد أن نهتم أيضًا بقضية الأدباء الشبان، فهناك أدباء على درجة كبيرة من الوعى بقضايا وطننا مثل الحرية، العدالة الاجتماعية، كذلك قضية أدب الأطفال، هناك تجارب عديدة فى العديد من بلدان الوطن العربى.. لابد أن نعرف إلى أى حد وصلت هذه التجارب.. هناك أحد الناشرين كان قد طلب منى كتابًا عن أدب الأطفال فى المغرب العربى ولكنى فوجئت بقلة المعلومات التى تصل إلى حد الندرة فى بلد مثل الجزائر، وقليلة جدًا فى ليبيا والمغرب، بينما فى فرنسا مثلاً يعرفون كل شىء عن أدب الأطفال فى بلجيكا.. المعلومات تنتقل بسهولة من بلد إلى بلد خاصة بعد الوحدة الأوروبية.. وأصبح الكتاب سهلاً وميسورًا وينتقل من بلد إلى بلد بكل يسر.. هناك أعمال كثيرة تتطلب بذل جهد كبير من الأدباء لتحقيق مطامح مثلما حقق الجيل الماضى بعض المطامح.. وهكذا.

*** ولكن هل ترى أن العبء يقع على الأدباء أكثر فى عملية الوحدة الثقافية أم على الحكومات؟**

– أقول إن مشاكلنا هى مشاكل واحدة مشتركة.. ولاشك أن دور الأدباء دور هام ومؤثر ومن واجبهم أن يمدوا صلاتهم على الوحدة الثقافية الشاملة من المحيط إلى الخليج.